

محمد إبراهيم

دراسات في الشعر العربي

اقرأ

أحمد مكي في الدُّنْيَا ج. سابع
خبر جليسي في الزمان كتاب

0142678



Bibliotheca Alexandrina

اقراء

تصدراؤف ككل شهرين
[٢٥٢] أغسطس - ١٩١٢

رئيس التحرير أنيس منصور

تصميم الغلاف : شريفة أبو سيف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيشن النيل - القاهرة ج . م . ع .

محمد إبراهيم أبو سنة

دراسات في الشعر العربي

(طبعة ثانية)



دار المعارف

محتوى

صفحة	
٥	هذا الكتاب
٨	الشعر الجاهلى والحرية
١٦	الغزل فى شعر أبى الطيب المتنبى
٢٨	كان مجنون لىلى سيد العقلاء
٣٥	محنة أبى فراس الحمدانى
٤٣	دراسة لنص قديم - لأبى فراس الحمدانى
٥٥	دراسة لنص قديم - لجميل بن معمر
٦٧	إلى أين يتجه الشعر الحديث ؟
٧٤	تعاقب الأجيال فى الشعر المصرى الحديث
٨٢	حول «ديوان» التراجيديديا الإنسانية»
٨٩	رحلة إلى مدينة الدخان والدمى
٩٥	أقنعة القبيلة
١٠٢	حول ديوان العودة إلى سنار
١٠٩	شاعر أغفله التقويم الأدبى
١١٥	ملاحظات حول حاضرنقد الأدبى
١٢١	الاتجاه الفلسفى فى شعر صلاح عبد الصبور
١٢٧	أدونيس رائد التجريبية فى الشعر الحديث

هذا الكتاب

القمة هي الوطن الخالد للشعر ، فما من شعر عظيم إلا وينبثق من لحظات الذروة : الحب ، النصر ، الهزيمة ، الفراق ، الموت . وهذه الذرا هي مدخل الروح الإنسانية إلى الشعر ، إلى هذا الفردوس الذهبي الذي يحمل كل عناصر الجحيم . ودائماً تهيم روح الإنسان شوقاً وراء عالم مستحيل يستغرقه البهاء والجمال والجلال . وهذا الكتاب مجرد خطوات قصيرة في الفردوس . لم أحمل معي كاميرا خاصة لأخطف بها ألوان البحيرات الزرقاء ولا مساحات الحضرة على شواطئ الأنهار ، ولكنني ببساطة حملت قلبي لأجعله مرآة تنعكس عليها هذه المشاهد السريعة لوميض هذه المدن العامرة بالأسرار الخطيرة . مدن الشعراء الغامضة . لم أحاول أن أضع تعريفاً للشعر فقد حاول قدامة بن جعفر ذلك حين قال : « الشعر هو قول موزون مقفى له معنى » ، وكانت هذه الكلمة سبباً في الاشتباك النقدي معه

منذ ذلك الوقت حتى الآن ، لأنه حاول الإمساك في عُلبة مغلقة بضوء الشمس ، لقد حاول المستحيل وربما كان الرد عليه هو رأى الشاعر الفرنسي رامبو ، في أن هدف الشعر هوروية مالا يرى وسماع مالا يسمع ، وربما كان رامبو بهذا قد وضع الشاعر في زمرة المجانين ، ولكنه بكل تأكيد اقتبس ومضة من ضياء المدن المجهولة ، وحاول ذلك الشاعر الألماني نوباليس حين قال : « الشعر هو الواقع الأصيل المطلق » وقال : « الشعر بالنسبة للإنسان كالجوقة بالنسبة للمسرحية الإغريقية هو مسلك النفس الجميلة الموقعة ، صوت مصاحب لذواتنا المكنونة - مسيرة في بلد الجمال ، أثر ناعم يشهد في كل مكان على إصبع الإنسانية - قاعدة حرة - انتصار على الطبيعة الفجة في كل كلمة - فطنته تعبير عن فاعلية حرة مستقلة - علو وارتفاع - بناء للترعة الإنسانية - تنوير - إيقاع - فن الشعر تصوير للوجدان لعالم الباطن بكليته ، إن وسيلته - وهى الكلمات - تدل بنفسها على هذا ، فهى كما نعلم المظهر الخارجى الذى يكشف عن تلك المملكة الباطنة » ولكن كل هذه التعريفات قد عجزت عن الوصول إلى ما يحدده المنطقة من هدف للتعريف ، وهو الإحاطة بالمُعَرَّف بحيث تكون جامعة لكل صفاته مانعة لغيره من الاشتراك معه ، وما أصعب تعريف الشعر لأنه يشبه تعريف الحياة . لم نعد في عصر التعريف بل في عصر التعرف . عصر الاقتراب المتعاطف من الأشياء التى نحبها والتى تضىء حياتنا المحدودة على هذه الأرض . لم أطمح إلى التعريف وإنما إلى التعرف ، ومن هنا قمت بهذه الرحلات القصيرة إلى عوالم عدد من الشعراء ، آثرت أن تجمع الرحلة بين القديم والحديث لأؤكد عدة حقائق .

أولاً : انتساب الحديث إلى القديم وهذا سبيله إلى مشروعيته .

ثانياً : وحدقة المسيرة الشعرية كتعبير عن الوجدان القومى .

ثالثاً : وحدة الزمن في الوجدان الشعري طمعاً في تأصيل التأثير الدائم لفن الشعر قديمه وحديثه .

ومن هنا آثرت أن أبدأ الرحلات من اللحظة الراهنة . من أقرب المسافات إلى أبعداها ، وليس معنى هذا أنك أيها القارئ أمام بحث تاريخي منتظم المراحل ، بل أنت أمام مناورات على أبواب العصور المختلفة ، مناوشات على الحدود لإثارة الوجدان والعقل بقضايا الشعر واتجاهاته ومستقبله . ودائماً هناك الذين يقولون إن الشعر يموت في هذا العصر ، والذين يقولون لا بل هو على أعتاب عصره الذهبي . حيث ستوفر المدنية للإنسان رخاء الاستمتاع بوقت طويل من الراحة والتأمل . ولا أحسب إلا أن الزمن سوف يتصر لقضية الشعر ، وذلك لأنه ، أي الشعر لم يكف منذ نبض قلب الإنسان عن التحليق بأجنحته فوق مسيرته الطويلة وسيظل الشعر هذا الفردوس الذي يشبه الجحيم . إن هذا الكتاب دراسات . تقدم محاولة لإثارة الاهتمام أساساً بقضية الشعر . وإذا أفلح هذا الكتاب في إثارة هذا الاهتمام فقد حقق هدفه الأساسي ، وسيعثر القارئ على عدد من القضايا ، وعلى عدد من الشعراء ، وعلى كثير من الظواهر ، ولكن كل هذه المحاولات لا تدعى لنفسها إطاراً نقدياً أكاديمياً وإنما تزعم لنفسها الحب الصادق للشعر ، والعمل المخلص لكي يتحقق لهذا الفن العزيز مستقبل ترفرف على حدوده أعلام الجلال والجلال ، وتضيئه المواهب الخلاقة . فهل تصاحبني أيها القارئ في هذه الخطوات القصيرة في الفردوس .

الشعر الجاهلي والحرية

إن تاريخ الحضارة البشرية الذى يبدأ من القوضى ويتجه إلى الحرية ، يمد في الشعر سنداً قوياً لإضاءة هذا الطريق العسير الذى يسلكه الإنسان وسط المخاوف والوحشة والعدوان والظلم والظماً إلى الحب والتعاطف . وإذا كان الشعر في الماضي شرطاً لاحتمال الحياة ولمواجهة الآلام الروحية التى يسببها الضياع والعجز أمام الكون ، فإنه يصيغ في الحاضر والمستقبل شرطاً لبناء عالم متناغم جدير بالإنسان . كان الشعر في الماضي سلاحاً يواجه به الإنسان بطش الطبيعة وعدوان الإنسان ، واليوم أصبح الشعر سلاحاً وغذاء ودواء ، ويظل ضوءاً معلقاً فوق المسالك الشائكة ووعاء لمعاناة الإنسان الروحية . وإذا كان لنا حتى نكون قريبين مما يدور في أعماقنا أن نتأمل هذه العلاقة الجدلية الحميمة بين الشعر والحرية ، فإن تاريخ الشعر العربى يقدم صورة نابضة بالحياة والقوة والعمق لهذه العلاقة . وإذا كان من الشائع

أن الشاعر الجاهلي يمثل اهتمامات قبيلته ويكسب سياستها الخارجية ونشر فضائلها والتغنى بتماليدها ويرفع من شأن أبطالها ويبشر بمطامعها . فإن هذا لا يكفي ذاتيته التي كانت تطلّح - وطبقاً لتركيب المجتمع الجاهلي - إلى التفرد . والتزوع إلى الحرية . وتأكيد شخصية الشاعر من خلال انتهاج سلوك اجتماعي يختلف بل يتناقض مع التقاليد الاجتماعية السائدة ، وعلى مستويات متعددة ومتباعدة كان الشعراء يهرون عن تمددهم المستمر للشكل الاجتماعي الختمى والذي أقرته القبيلة من خلال حكائهم وأبطالها وتجربتها التاريخية ، كان الشاعر يتحدى الإطار العام للمجتمع الجاهلي من خلال الاعتراض على الطبقية التي ترك الفقراء في المراء وتغرق الأثرياء في الثراء . وقد انعكس هذا الاتجاه شاملاً وحاسماً في مدرسة الصعاليك التي كانت تسعى لوضع تصور اجتماعي يركز على العدالة بين الناس ، وكانوا ينفذون هذا التصور من خلال شعرهم وفروسيهم وغزواتهم ، وهذا الاتجاه كان يسعى لوضع إطار للحرية يشمل المجتمع كله من خلال إدراكهم لحقيقة بالغة الخطورة ، وهي أن حرية الإنسان مرتبطة أساساً بقدرته ، وأن هذه القدرة تبدي في طاقة الإنسان الاقتصادية ، وهذا مادفع الشاعر الصعلوك عروة بن الورد إلى تقديم تصويره لحاود الفقير وقدره الغنى ، وهو ما يفرض الإطار الاجتماعي لحرية الفرد . يقول عروة مخاطباً زوجته التي يبدو أنها كانت تخشى عليه مخاطرته بنفسه :

دعيني للغنى أسعى فإنني رأيت الناس شرهم الفقير
ويقصيه الندى وتزدرية حليلته وينهره الصغير
ويمشى ذو الغنى وله جلال يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليل ذنبه والذنب جم ولكن للغنى رب غفور

وهذه الصورة الفنية الاجتماعية تعد وثيقة من وثائق الحرية الاجتماعية . إن حرية

الفقير لا تشبه في شيء حرية الغنى ولأن مكانة الفقير أدنى كثيرا من مكانة الغنى : وهذا مدخل أساسى للحرية إذا فهمنا الحرية على أنها توظيف للإرادة في حدود الطاقة ليست الحرية مجالا لانهايا إلا في الخيالات ، ففي الطبيعة تصبغ الضرورة عائقا حتى يتم السيطرة عليها وتسخيرها للاستخدام الإنسانى من أجل البشرية وقد عرف الشاعر الجاهلى ثلاثة أبعاد لمفهوم الحرية - المفهوم الاجتماعى للحرية - وقد عبر عنه الشعراء الصعاليك والمفهوم الوجودى أو السلوكى وقد عبر عنه امرؤ القيس - والمفهوم الفكرى وقد وجد هذا المفهوم تجسيده في شعر طرفة بن العبد .

أما مفهوم الحرية الاجتماعية عند الصعاليك فهو يصدر في المقام الأول عن وضعهم الطبقي في العصر الجاهلى حيث كان هؤلاء الصعاليك يعانون الفاقة والتشريد والاحتقار ونبدأ المجتمع لهم باعتبارهم طائفة وضعية ، ولذا كان تصورهم للعدل متلازما ومنهجيا في مفهوم الحرية وأى تصور إنسانى معاصر لا يستطيع أن يفصل بين العدل والحرية بل إننا لا نجد قيمتين مرتبطتين عضويا ومنطقيا كما ترتبط هاتان القيمتان بل وتندجان ، ويمكن تقسيم الصعاليك إلى ثلاث جماعات متميزة كما يقول الدكتور شوقى ضيف في كتابه العصر الجاهلى مجموعة من الخلاء الشداد الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائمهم مثل حاجز الأزدي وقيس بن الخدادية وأبى الطمحان القينى ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ممن نبذهم آبائهم ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم مثل السليك بن السكعة وتأبط شرا والشنفرى وكانوا يشركون أمهاتهم في سوادهم فسمواهم وأضرابهم باسم أغربة العرب ومجموعة ثالثة لم تكن من الخلاء ولا أبناء الإمام الحبشيات ، غير أنها احترفت الصعلكة احترافا وحيتند قد تكون أفرادا مثل عروة بن الورد العسبى وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتى هذيل وفهم اللتين كانتا تتزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالي ، وإذا كان

بعض الصعاليك لا يخرجون عن كونهم لصوصاً أو قطاع طرق أو متمردين من أجل وضعهم الخاص ، فإن بعضهم الآخر كان ماجداً كريماً شجاعاً في الحرب كما كان عروة بن الورد الذي تؤكد أشعاره أنه كان صعلوكاً شريفاً وهو القائل :

وإني امرؤ عافى إناني شركة وأنت امرؤ عافى إنائك واحد
أفرق جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد

إن تلازم العدل والحرية في نصوص شعراء الصعاليك يثبت لهذا الفريق أسبقية خطيرة في تحديد مفهوم الحرية بأنها القدرة على توظيف الإرادة طبقاً للضرورة الاجتماعية التي تحكم الفرد في مجتمعه وكان عروة بن الورد يشبه القادة الثوريين في إطار قيم عصره بالطبع . كان عروة بن الورد إذا أصابت الناس سنة شديدة وتركوا في دارهم المريض والكبير والضعيف يجمع أشباه هؤلاء من دون الناس من عشيرته في الشدة ثم يحضرهم الأسلاب ويكنف عليه الكنف (الحظائر) أويكسيهم ، ومن قوى منهم إما مريض يبرأ من مرضه أو ضعيف تثوب إليه قوته خرج به معه فأغار وجعل لأصحابه الباقين في ذلك نصيباً حتى إذا أخصب الناس وألبنوا وذهبت السنة ألحق كل إنسان بأهله وقسم له نصيبه غنيمة إن كانوا غنموها فربما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى فلذلك سمي عروة الصعاليك هو إذن ليس مجرد قاطع طريق أو متمرد من أجل سد حاجته من الطعام والشراب والكساء بل هو نائز يقود جيشاً يبحث عن العدل وإنصاف الفقراء والمحتاجين ، ولكن هذا بالطبع لا يقودنا إلى الإفراط في إسقاط مفاهيمنا الحديثة على مثل هذه الأعمال البدائية لنضعها في صياغة تقترب من النظريات العصرية مثل الاشتراكية والديمقراطية ولكن هذا لا يعفينا من الإيمان بأن هذه الطائفة من الشعراء الفرسان كانوا أول من آمن بقضية الحرية من منظور الإيمان بالعدالة الاجتماعية .

أما - المفهوم الآخر للحرية - والذي كان يمثله امرؤ القيس وما يمكن أن نطلق عليه تعبير « المفهوم السلوكي » - فقد وجد هو الآخر معبراً عنه في كثير من أشعار الشعراء الثوار والمتمردين الذين كانوا ينادون بمتفهم وينفضلون أن تكون لهم أنماط خاصة لحياتهم ، كانت حياة امرئ القيس وشعره خروجا على نظام أسرته حيث كان أبوه ملكا يأمل أن يكون أبنائه مهيين لتسليم أعباء هذه الرئاسة ، فنشأ امرؤ القيس شاعراً لا هياً لا يكثر بثمن مجتمعه ولا بتقاليد أسرته ، يتخذ من الشعر والصيد ومعاقره الخمر ومعاشره النساء ديدن حياته ، كان ملكاً للشعراء بدلاً من أن يكون ملكاً على قبيلته ، وكان سلطاناً للغرام واللهو بدلاً من أن يكون سلطاناً على رءوس الناس ، وقد وضعه هذا الخروج السافر على نظام القبيلة والأسرة في صفوف المعارضة ، ويبدو أن اضطهاد أبي امرئ القيس له كان له أثره الغالب على تطور الشاعر في اتجاه الرفض وتأسيس فلسفة ممتعة في التمتع باللذات والإغراق في اللهو - ويبدو أن امرأ القيس كان شديد الصدق في تناول أسلوب حياته متمسكاً به ، فلم يرتدع بالروادع ولم ترجحه الزواجر ، والذي يؤكد لنا صدقه في حياته ليس كثرة أخباره المتعلقة بمغامراته وكثرة النساء في أشعاره ، وإنما هذا التطرف الغريب الذي ساد موقفه بعد الانقلاب الخطير الذي وقع في حياته بعد مقتل أبيه حاجر على يد بني أسد . فقد يتصور المتحجرون في الحكم على ظواهر الأشياء أن الشاعر الذي خلع العذار بحثاً عن شهوة النفس وعكف على لذته لا يقدر على النهوض بأعباء المطالبة بثأر الملك القتيل ، ولكن الذي حدث أن امرأ القيس انقلب مع الحدث انقلاباً شديداً ، فأظهر لنا وجهه الآخر ، وجه الفارس المقاتل الذي لا يفرط في حقن مهها وتقت في وجهه الصعب . أغرب ما نلاحظه في حياة امرئ القيس هو أنها تنشط شطرين ، كل شطر منها يناقض الآخر . يعطى نصف حياته الأول صورة الخروج

السافر على مواضع المجتمع والتحلل من قيود وتقاليده ، في حين يقف النصف الآخر على الالتزام بتقاليد هذا المجتمع والتمسك بقيمه الثابتة . متمثلة في إصراره على أخذ ثأر أبيه ، بل الإسراف في هذا الثأر . لقد اختار حريته في شبابه الأول واختار حرية المجتمع في شبابه المتأخر أو كهولته . وهذه آية الصدق . لم يكن منطقياً ولا يمكن أن يكون تحرر امرئ القيس متجاوزاً لإيمانه بشرفه وتمسكه بكرامة قبيلته .

إن الحرية لا تعني نفي الأسس بل إعادة تشكيلها ، وكما كان الشاعر صادقاً في لوه فقد أصبح جاداً في جده وكما كان مسرفاً في طلب لذته أصبح مسرفاً في طلب أعداء أبيه لقتلهم حتى أفضى به الشطط إلى الهلاك ، تلك هي الحياة الأصلية التي تقف أحداثها متميزة والتعبير عنها متميزاً أيضاً ولا يعني هذا الالتزام المفاجئ نفياً للتحرر السابق ، إنه وجهه الآخر فقط .

وهناك مفهوم ثالث للحرية يمثل طرفة بن العبد . إنه المفهوم الذي يتأسس فوق إدراك فلسفي وجودي لطبيعة الحياة والموت ، لقد وضع نفسه طبقاً لفلسفته على يسار مجتمعه فوقف مجاهراً بحريته في اختيار أسلوب حياته ، وبرغم أن هذه الفلسفة عرفت من قبله عند أبيقور فيلسوف اللذة إلا أن إدراكه الفطري لفلسفته يعطيها طابعاً أصيلاً ، إن خروجه يستند لأول مرة على منطق محكم وليس خروجاً فوضوياً ، وهذا ما يجعلني أميز مفهومه في الحرية عن مفهوم امرئ القيس ، إنه مفهوم فلسفي للحرية وليس مفهوماً شرعياً يقوم على مبدأ النزوة واتباع الشهوة وإن كان مفهومه للحرية قد انبثق من ردود المجتمع على سلوكه :

وما زال تشرابي الخمر ولذتي وبيعى وإنفاقي طريقى ومتلدى
إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد

إن هذا الموقف المتمرد والذي يظهر متحدياً لتقاليد وأعراف قومه قد قوبل بالمعارضة الاجتماعية التي ظلت تتصاعد في وجهه حتى تحولت إلى حصاره وحصره منهوذاً مكروهاً لا يطيقه أحد وكأنه بعير أجرب ، فأى نمن فادح قرر طرفة أن يدفعه من أجل حريته واختياره لمنهج حياته وهو يتوجه بالدفاع عن نفسه إلى هذا المجتمع الذي يهتم والذي يلومه على فروسيته وعلى إسرافه في الإقبال على اللذة والاستغراق في المتعة .

ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغي وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى
هل أنت مخلدى ياله من سؤال معجز ومفحم لخصومه ، إنه الموت إذن مدخل الحياة وهو مصدر فلسفته . لم تكف هذه الفلسفة عن الظهور منذ نشيد الجامعة إلى عمر الخيام حتى فلسفة الوجوديين في فرنسا ورائدهم جان بول سارتر مع اختلاف زاوية الرؤية التي تحددها معطيات كل عصر .

فإن كنت لا تستطيع دفع مني فدعني أبادرها بما ملكت يدي
إن خوفه من الموت يدفعه بقوة إلى حب الحياة ، ومادام الموت قدراً لا نملك دفعه فإن الحياة تصبح حقاً غير مشروط ، وينبغي لمن كتب عليه الموت أن يأخذ ملء رثيته حقه من الحياة لكي تكون الأقدار عادلة ، أقدار الحياة والموت . وما الحياة ؟ تلك التي يحرص عليها طرفة ويخاف من أجلها الموت .

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتي وجدك لم أحفل متى قام عودي
فهن سيق العاذلات بشرية كمت متى مانعل بالماء تزيد
وكري إذا نادى المضاف محباً كسيد الغضا نهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب وكري تحت الطراف المعتمد

إن الحياة هي الشرب والحرب ، وهو من أجل هذا الموت المتربص بالأحياء
يدافع عن حقه في الحياة .

فدعني أروى هامتي في حياتها مخافة شرب في الحياة مصرد
كريم يروى نفسه في حياته ستعلم إن متنا غدا أينما الصدى
وهو يعلن أن الموت الذي لافكالك منه هو عذره فيما يقبل عليه من حياة .
أرى الدهر كترأ ناقصاً كل ليلة وماتنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتي لكالطول المرحى وثنياء باليد
هذا طرفة بن العبد . ممثل الفلسفة الوجودية في الجاهلية - ولقد كانت قضية
الحرية طوال التاريخ شاغلاً أساسياً من شواغل البشر ، وفي مقدمتهم الشعراء الذين
رأوا في الحياة معادلاً وجودياً للحياة نفسها .

الغزل في شعر أبي الطيب المتنبي

ولد أبو الطيب المتنبي في أول القرن الرابع الهجري عام ٣٠٣ هـ مغفور النسب لا يكاد أحد يعرف له أصولاً من شعره ، ولكن الدكتور طه حسين يؤكد عربيته وينفي عنها كل شك - كان القرن الرابع مملوءاً بالاضطرابات السياسية بعد أن تمزقت أوكاد الإمبراطورية الإسلامية الشاسعة ، وانقسمت إلى دويلات اغتصبها القادرون في شتى الأقاليم ، فقامت دولة الحمدانيين في حلب ودولة الأخشيديين في مصر ودولة بني بويه في فارس والدولة الفاطمية في المغرب - وقد صاحب هذا التمزق السياسي تمزق اجتماعي وفساد واضطراب في مناحي الحياة المختلفة ، وكان هذا الاضطراب وهذا الفساد أحد الدوافع الأساسية لظهور الدعوات المنادية بالإصلاح والعدالة الاجتماعية مثل دعوة القرامطة في العراق ، وكانت التحولات السريعة والصراعات الدامية والمكائد الخطيرة قد جعلت من هذا القرن بركاناً ينفور

بالقلق النفسى والخوف ، ومن شأن مثل هذه الأزمات والصراعات أن تدعو إلى التأمل فازدهر الفكر والأدب ونشط العلماء والشعراء والأدباء ، وكانت نزعة التفكير الفلسفى تكاد تصبح إنتاج شعراء هذه المرحلة ، ويكفى ما نراه من تأملات أبى الطيب الفلسفية وهى التأملات التى وجدت استمراراً وتكاملاً ونضجاً بعد ذلك فى أشعار أبى العلاء المعرى - شغل أبى الطيب المتنبى النصف الأول من القرن الرابع وشغل أبى العلاء النصف الثانى من هذا القرن نفسه - كان هذا هو الزمن الذى تفتحت وأبنت فيه موهبة كبيرة هى موهبة أبى الطيب المتنبى ، وكما كان العصر باذنفاً فى شمولاته ومأساويته وما انطوى عليه من أحداث كذلك كان أبو الطيب نموذجاً شعرياً لهذا العصر ، ففيه قلبه السريع وطموحه ومأساويته . ولاشك أن الواقع هو الذى يخلق الميثالَ ويعطى النموذج ، ولقد كان الميثال والنموذج فى عصر السيطرة على الدويلات هو الفارس الذى يسيطر على المملكة . وشاء القدر أن يكون المتنبى شاعراً عظيماً ولكنه كان ينطوى على مثال ونموذج آخر ، هو مثال ونموذج الملك الحاكم ، وربما كان من حسن طالع المتنبى أن يكون شاعراً فى عصر كثُر فيه الفتك بالملوك وازدهر فيه حظ الفكر والشعر . ولو جاء المتنبى ملكاً لكان حظه أقل بكثير مما حظى به كشاعر عظيم ، يعد شعره مفخرة للملوك وجمحة لمجدهم وطريقاً للشهرة العالية التى نالوها فى التاريخ . كانت موهبة المتنبى الشعرية أبرز من ضوء النهار منذ صباه ، ولكن طبيعة العصر جعلته يطمح إلى ما لا يملك ، وكان طموحه هو عنصر المأساة فى شخصيته ، فقد نشأ صراعاً فى نفسه بين الواقع والمثالي ، بين الشاعر الذى كانه والملِك الذى تمى أن يكونه ، وهذا جوهر مأساوية حياة المتنبى ، ولقد وجد الباحثون والنقاد وعلماء اللغة ورواة السير والبلاغيون فى شعر المتنبى وحياته كترأ لا ينفد من القضايا

والملاحظات والشواهد والمزايا والمآخذ ، وأفاض الجميع في كل ناحية من نواحي
 فنه وحياته - ويكاد الرأي يكون غالباً على أن حياة المتنبي العريضة التي كانت
 دائماً في حالة تطلع إلى المجد عامرة بالآلام والأسفار التي وجد نفسه مرغماً عليها
 وكبرياه الشاححة التي جعلته أقرب إلى الاكتفاء بنفسه عن العالم ، كل هذا شغله
 عن المرأة وقضية الحب التي تشغل غيره من الرجال ، وكثير من الكتاب والباحثين
 رأوا في المتنبي شاعر الآمال الكبيرة ، وقالوا إنه لم يعشق إلا نفسه - وإن هذه
 النفس لم تكن تتسع بحال من الأحوال لحب امرأة حباً عادياً بسيطاً مثل كل حب
 عادي وبسيط . ولا شك أن هذا الرأي الذي خاض فيه كل من درس المتنبي أبعد
 ما يكون عن الصواب - أولاً - أن الطموح وامتلاء الذات بالزهو والكبرياء
 لا يعطل الغريزة الطبيعية في الإنسان خاصة إذا كان شاعراً حساساً ينبض قلبه بكل
 ما في الحياة من بهجة وحياة وتمعن ، والمرأة في مقدمة متع هذه الحياة ، ثانياً أن
 من كانت حياته عاصفة مملوءة بالمرارة مثل حياة أبي الطيب هو أحوج من غيره
 للحب والعاطفة ، للتخفيف من هجير العداوات التي تحيط به ، وقد كان المتنبي كثير
 الأعداء يكسب الأعداء بسهولة منقطعة النظير بسبب شموخه ومكانته الشعرية
 واعترازه بنفسه واحتقاره الدائم للآخرين ، ولقد كانت العاطفة الإنسانية عنصراً
 بارزاً في شعره برغم قسوته الظاهرة . ثالثاً : إن قارئ ديوانه يدهش لكثرة
 الشعر العاطفي فيه ، ومن الحق أن نعتف بأن القصائد التي خلصت كاملة
 لشعر العاطفة قليلة ، ولكن من الحق أيضاً أن نقول إن القصائد التي خلعت
 من الشعر العاطفي قليلة جداً أيضاً ، إن ربع ديوانه تقريباً إذا أخذنا
 بمقدمات القصائد هو من شعر الحب والغزل . ولا شك أن هذا الشعر العميق
 الرؤى والواسع الخيال والخبير بحقيقة المرأة يؤكد أنه شعر نشأ عن تجارب

متصلة . وربما لم يشأ المتنبي أن يكتب قصائد كاملة مكرسة للحب لأنه يرى أولاً أن مكانته الشعرية العالية قد ألزمته نوعاً من الوقار والرياسة وادعاء الحكمة مما يجعل الإفاضة في شعر الحب نوعاً من اللهو الذي لا يليق به ، كما أن مشاغل المتنبي الكثيرة واهتمامه بالدفاع عن مركزه كشاعر في كنف فارس وملك كسيف الدولة قد جعلته يكرس شعره لمدحه أولاً ، ولإعجابه الشديد به كفارس جسد الصورة المثلى للعصر ، ثم من ناحية أخرى باعتباره وسيلة الشاعر إلى المجد وإرغام أنف حاسديه والحاquدين عليه ، ولكن هذا الشعر العظم الذي صور معارك سيف الدولة وبجده قد انطوى على عواطف جاحجة متأججة ، لاشك أن المتنبي لم يجد الوقت ولا الزمن ولا الفرصة ، لكي يفرد لها قصائد كاملة . وكانت هذه المقدمات الغزلية تجنب الشاعر ما حرص على تجنبه من تعريض وقاره للاهتزاز أو كشف عواطفه أمام أعدائه وما أكثرهم . ولقد تحدث الكثيرون من الأدباء عن حبه لحفلة أخت سيف الدولة ، واستشهدوا بحرارة العاطفة في مراثيه لها التي يقول فيها :

أرى العراقَ طويلَ الليلِ مَدُّ نَيْعٍ فكيف ليلُ فتي الفتيان في حلبِ
يظن أن فؤادي غيرُ ملتهب وأن دمع جفوني غيرُ منسكب
ويقول عنها :

وان تكن خُلِقْتُ أنثى لقد خلقت كريمةً غيرَ أنثى العقل والحسب
وان تكن تَغْلِبُ العَلْبَاءُ عَصْرَهَا فإن في الحمرِ معنى ليس في العنب
فليت طالعة للشمس غائبةً وليت غائبة للشمس لم تغب
وليت عين التي آب النهار بها فداء عين التي زالت ولم تؤب
فما تقلد بالياقوت مُشَبَّهًا ولا تقلد بالهندي القُصْبُ
ولا ذُكِرْتُ جميلاً من صنائعها إلا بكيتُ ولاؤُها بلا سبب

قد كان كل حجابٍ دون رؤيتها فما قَنَعَتْ لها يا أرضُ بالحجب
ولا رأيتُ عيونَ الإنسِ تدركها فهل حَسَدْتُ عليها أعينَ الشهب
وهل سمعتُ سلاماً لى ألمِ بها فقد أَطْلُتُ وما سَلَّمْتُ عن كُتُب
ولا شك أن المتنبي قد حاول أن يوهننا بأنه لم يقع في الحب أبداً ولم يترك أمره للنساء كما يقول :

وما العشق إلا غيرةٌ وطاعةٌ يُعْرِضُ قَلْبُ نفسه فَيُصَابُ
وغيرُ فؤادى للغوايِ رِميةٌ وغيرُ بناني للراح ركابُ
تركنا لأطرافِ القنا كلَّ شهوةٍ فليس لنا إلا لهن لُعَابُ
أعزُّ مكانٍ في الدُّنْيا سَرَجٌ سابعٌ وخيرُ جليسي في الزمانِ كتابُ
ويعلق الدكتور جلال الحياط على هذه الأبيات قائلاً :

«ولكن الشاعر العاشق الوائق لا يستطيع أن يحجب عنا الحقيقة بهذه الأبيات ، ففي فتراتٍ من حياته وإن كانت قصيرة ومتباعدة أضناه الحب وترك أثراً ولم يكشف ذلك في شعره ، وحاول أن يتجاوزه ، ترفعاً وخجلاً وابتعاداً عن المواجه الخاصة وترسيخاً لموقف الجَدِّ والبطولة والنضال وإيماناً بأن الحب يكشف بوضوح عقدة الكمال التي اجتاحت الشاعر بإظهار نقص فيه يحتم تطمئننه وتتممه المرأة ، فهو يبدونها لا يستقل بذاته عن هذه الدنيا . ولا يصطنع عالماً خاصاً له حدود وأسوار ، فيرفض وجودها أحياناً ليوهم نفسه بالكمال التام . إلا أن حبه للنساء ورد بالرغم منه واضحاً في ثنايا بعض قصائده «ومن يعشق يَلِدْ له الغرام» وسواء أحب المتنبي خولة أم سواها فإن للحب سلطاناً لا يعترف إلا بمجده ، ولقد كان في شعر المتنبي كثيرٌ من الأبيات التي تفيض بالوجد والإحساس بالحاجة والحب للمرأة . ولكن غزل المتنبي يختلف عن غزل سواه من الشعراء فهو أولاً يأتي في سياق

لا ينفصل عن ملحمة حياته المتعالية التي تتعلق بأوهام لا سبيل لتحقيقها فهو غزل
نفس أدمتها أوجاع الطموح إلى المستحيل - ثم هو أيضاً غزل يأخذ من خبرة الشاعر
في الحياة ويحسد هذه الخبرة في نظرة إلى المرأة لاتتني عنها ضرورتها ولكنها لا تعترف
بكفائتها . ومن هنا جاء شعره في الغزل في نفس مستوى شعره في الحرب ، والحكمة
والشكوى والفراق والفخر . ذلك لأن الشاعر متكامل في نظرته الفنية ومنقسم في
إدراكه للحياة . ولا يخفى على أحد أن موهبة أبي الطيب الشائخة كانت واضحة منذ
الصبا ، ويزعم ناشر ديوانه سليم إبراهيم صادر في الطبعة التي صدرت عن دار
صادر عام ١٩٧٦ أن أول شعر نظمته ارتجالاً قوله وهو صبي :

يَا بِي مَنْ وَدِدْتَهُ فَافْتَرَقْنَا وَقَضَى اللَّهُ بَعْدَ ذَلِكَ أَجْمَاعَا
فَافْتَرَقْنَا حَوْلًا فَلَمَّا التَقِينَا كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيَّ وَدَاعَا
ولاشك أن البيتين يحيشان بعاطفة أصيلة صادقة ، وذلك واضح في البداية
بالقسم بأبيه ثم في اختيار أرق الألفاظ للتعبير عن عاطفته ، ولكن عبقرية الشاعر
الحقيقية تتضح في هذا المعنى الرائع «كان تسليمه عليّ وداعاً» وشعر الصبا عامر
بالإشارات إلى هذا الإعجاب الشديد بالنساء ، مثل قصيدته التي يشير فيها إلى دار
اثلة وهي موضع بظاهر الكوفة

كَمْ قَتِيلٍ كَمَا قُتِلْتُ شَهِيدٌ	لِيَبَاضِرَ الطَّلَى وَوَرِدَ الْخُدُودِ
وَعَيُونُ الْمَهَا وَلَا كَعْيُونُ	فَتَكْتُ بِالْمُتَسِيمِ الْمَعْمُودِ
عَرْكَ اللَّهِ هَلْ رَأَيْتَ بُدُورًا	طَلَعَتْ فِي بَرَاقِعِ وَعُقُودِ
رَامِيَاتٍ بِأَسْهَمِ رِيَشِهَا الْهَدَى	بِ تَشْقَى الْقُلُوبَ قَبْلَ الْجُلُودِ
يَتَرَشَّقْنَ مِنْ فَي رَشَقَاتِ	هُنَّ فِيهِ حَلَاوَةُ التَّوْحِيدِ
كُلُّ حُمُصَانَةٍ أَرَقُ مِنَ الْخَمِّ	سِرِّ بِقَلْبٍ أَقْسَى مِنَ الْجَمُودِ

ذَاتُ فَرْعٍ كَأَنَّمَا ضَرَبَ الْعَدُوَّ سَهْرٌ فِيهِ بَمَاءٌ وَرَدٌّ وَعُودٌ
تَحْمِلُ الْمَسْكُ عَنْ غَدَائِرِهَا الرِّدَّ حُجٌّ وَتَقْتَرُّ عَنْ شَيْبٍ بَرُودٌ
هَذِهِ مُهْجَتِي لَدَيْكَ لِحْنِي فَأَنْقُصِي مِنْ عَذَابِهَا أَوْ فَرِيدِي
وَوَاضِحٌ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ أَنَّهَا فَعْلًا مِنْ قِصَائِدِ الْمَرَحَلَةِ الْأُولَى ، فِيهَا تَأَثُّرٌ مُبَاشِرٌ
بِمَحْفُوظَاتِهِ مِنَ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ خَاصَّةً الْبَيْتَ الْأُولَى الَّذِي يَسْتَدْعِي بَيْتَ جَمِيلِ بْنِ
مَعْمَرٍ .

لِكُلِّ قَتِيلٍ بَيْنَهُنَّ بَشَاشَةٌ . وَكُلُّ قَتِيلٍ بَيْنَهُنَّ شَهِيدٌ
كَمَا أَنَّ الشَّاعِرَ يَهْتَمُّ فِي وَصْفِهِ بِالْأَوْصَافِ الْحَسِيَةِ الْخَارِجِيَةِ ، وَلَا شَكَّ أَنَّ
الْأَوْصَافَ الْخَارِجِيَةَ هِيَ أَوَّلُ مَا يَلْفَتُ الْغَرَّ السَّاذِجَ . كَمَا تَوْحَى الْآيَاتُ بِنَرْجِسِيَةِ
الْمَتَنِيبِيِّ حَيْثُ يَصُورُ إِقْبَالَ النِّسَاءِ عَلَيْهِ . « يَرْتَشِفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ » وَلَوْ كَانَ نَاضِجًا
فِي ذَلِكَ الْوَقْتُ لِأَدْرِكُ أَنَّ مِنَ الْعَيْبِ أَنْ يَصُورَ نَفْسُهُ هَذَا التَّصْوِيرَ السَّلْبِيَّ ،
وَيَتَقَدَّمُ الشَّاعِرُ فِي الْعُمُرِ وَالتَّجَرُّبَةِ وَالنُّضْجِ فَتَطَالِعُنَا هَذِهِ الْآيَاتُ الرَّاسِخَةُ الَّتِي تَنْبِئُ
عَنْ تَعَمُّقِ وَفَهْمٍ يَقُولُ :

حَشَاشَةُ نَفْسِي وَدَعَّتْ يَوْمَ وَدَّعُوا
أَشَارُوا بِتَسْلِمٍ فَجَدْنَا بِأَنْفُسِنَا
حَشَايَ عَلَى جَمْرٍ ذَكَى مِنَ الْهَوَى
وَلَوْ حَمَلْتُ صُحْمَ الْجِبَالِ الَّذِي بَنَا
بِمَا بَيْنَ جَنْبِيَّ الَّتِي خَاضَ طَيْفُهَا
أَنْتَ زَائِرًا مَا خَافَ الطَّيْبُ ثَوْبَهَا
فَمَا جَلَسْتُ حَتَّى انْتَهَتْ تَوْسِيعُ الْخَطَى
فَشَرَّدَ أَعْطَافِي لَهَا مَا أَتَى بِهَا
فَلَمْ أَدْرِ أَيُّ الظَّاعِنِينَ أَشِيعُ
تَسِيلُ مِنَ الْأَمَاقِ وَالسَّمِّ أَدْمَعُ
وَعَيْنَايَ فِي رَوْضٍ مِنَ الْحُسْنِ تَرْتَعُ
غَدَاةً افْتَرَقْنَا أَوْشَكَتُ تَتَصَدَّعُ
إِلَى الدِّيَاجِي وَالْخَلْيُونِ هُجَّعُ
وَكَالْمَسْكُ مِنْ أَرْدَانِهَا يَتَضَوُّعُ
كَفَاطِمَةٍ عَنْ دَرِّهَا قَبْلَ تَرْضُوعِ
مِنَ النَّوْمِ وَالتَّاعِ الْفَوَادِ الْمُضْجَعُ

فَيَا لَيْلَةً مَا كَانَ أَطْوَلَ بَثِّهَا وَسُمُّ الْأَفَاعِي عَذَبُ مَا أَتَجَرَّعُ
تَذَلُّ لَهَا وَانْخَضَعَ عَلَى الْقُرْبِ وَالنَّوَى فَمَا عَاشِقٌ مِنْ لَا يَذِلُّ وَيَخْضَعُ
هذه أبيات وردت في مقدمة قصيدة مدح ، ولكن من ذا الذى يترك نفسه
لهذه الحيل الشعرية التى يلجأ إليها الشعراء دائماً فيضعون أسرارهم في غير موضعها
ويصورون لواجع يوهمون بغيرها - ألم تكن قصائد المديح التى صاغها الشاعر فى
أميره سيف الدولة تحمل من الفخر والاعتزاز بالشاعر كما تحمل من المدح للأمير .
لم تكن قصائد الشاعر المتنبى تخلص لغرض واحد ولكنها كانت تصويراً نادراً
لتجربة حياته الكلية : هذه التجربة التى احتلت الحكمة فيها مكاناً بارزاً واحتل
الفخر والمدح ووصف الحروب والغزل مكاناً لا يقل عنها . وهاهى أبياته تنجىء من
أعماق قوادر يعرف جيداً مرارة الحب ولوعة الهوى . خبر بهذه التجربة الإنسانية
الكبيرة .

عَزِيزُ إِسَاءٍ مَنْ دَاوَاهُ الْحَدَقُ النَّجْلُ عِيَاءٌ بِهِ مَاتَ الْمُحِبُّونَ مِنْ قَبْلُ
فَمَنْ شَاءَ فَلْيَنْظُرْ إِلَى فَمَنْظَرِي نَذِيرٌ إِلَى مَنْ ظَنَّ أَنَّ الْهَوَى سَهْلُ
وَمَا هِيَ إِلَّا لَحْظَةٌ بَعْدَ لَحْظَةٍ إِذَا نَزَلَتْ فِي قَلْبِهِ رَحَلَ الْعَقْلُ
جَرَى حُبُّهَا مَجْرَى دَمِي فِي مَفَاصِلِي فَأَصْبَحَ لِي عَنْ كُلِّ شُغْلٍ بِهَا شُغْلُ
سَبَقْتَنِي بِدَلٍّ ذَاتُ حُسْنٍ يَزِينُهَا تَكْحَلُّ عَيْنُهَا وَلَيْسَ لَهَا كَحَلُّ
كَأَنَّ لِحَاطِطِ الْعَيْنِ فِي فَتْكَهَ بَنَا رَقِيبٌ تَعْدَى أَوْ عَدُوٌّ لَهُ دَخَلُ
وَمَنْ جَسَدِي لَمْ يَتْرَكِ السَّقَمُ شَعْرَةً فَمَا قَوْقَهَا إِلَّا وَفِيهَا لَهُ فِعْلُ
إِذَا عَذَلُوا فِيهَا أَجَبْتُ بِأَنَّهُ حَبِيبِي قَلْبِي قَوَادِي هِيَ جُمْلُ
كَأَنَّ رَقِيبًا مِنْكَ سَدَ مَسَامِعِي عَنْ الْعَذْلِ حَتَّى لَيْسَ يَدْخُلُهَا الْعَذْلُ
كَأَنَّ سَهَادَ اللَّيْلِ يَعْشَقُ مَقَاتِي فَبَيْنَهَا فِي كُلِّ هَجْرٍ لَنَا وَصْلُ

أحبُّ التي في البدرِ منها مُشَابِهَةٌ وأشكو إلى من لا يُصَاب له شَكْلٌ
هذا شعر صادق في التعبير عن العاطفة الصادقة ، وهنا يثور سؤال جوهري هل
كان المتنبي عاشقاً أبدأً حيث إن معظم قصائده بدئت بالغزل وهل هذا منطقي ؟
والرد على هذا السؤال هو أن الشاعر كان في معظم قصائده يعبر عن نفسه
وما يجيش فيها من عواطف ومشاعر ، فلم يكن شاعراً عبد الممدوحه يرجو منه النوال
فحسب ، بل كان شاعراً حراً يكرس شعره لنفسه قبل أن يكرسه لغيره ، ومن هنا فإنا
الذي يمنع أن يكون الشاعر إنما يعبر عن لوعة حب صادق مر به في حياته ،
وكان المتنبي شاعرنا به الذكر شهيراً ، ولا شك أنه كانت له معجبات يفضلهن ويتقن
إلى الاستماع له ، وكانت لديه الفرصة واسعة لرؤية الجميلات وما الذي يمنع قلباً
مثل قلبه أن يكون معلقاً بالجمال طوال حياته ، ثم إن المتنبي كشاعر كبير كان حراً في
اختيار مقدمات قصائده وليس من المنطقي أن تتصور أن المتنبي كان أسير التقليد
العربي القديم بافتتاح القصائد بالغزل وهو نفسه لم يلتزم دائماً بهذا التقليد . كما أن
هذا التقليد كان يهدف إلى جذب القلوب إلى الاستماع إلى القصيدة بما للغزل من
أثر طيب في النفوس . وكان شعر المتنبي بما فيه من جزالة وعذوبة وروعة وحيوية
وحكمة بليغة في أشد الغنى عن افتعال هذه المقدمات ، ولا شك أن الفصل في كل
هذا إنما هو حرارة الصدق التي تبدو واضحة وجلية في كل أشعاره ، ولعل مايقف
حجة إلى جانب الرأي القائل بأن المتنبي عرف المرأة معرفة العاشق الخبير ، هذا
التجليل العميق لنفسية المرأة ، وإن كان يبدو متحاملاً عليها ، إلا أنه يوحى بأن
وراء التحليل خبرة واسعة وتجارب مريرة ، ولما كانت هذه التجارب قد حيل بينها
وبين أن تظهر في قصائد كاملة فإن مقدمات قصائده كانت خير مكان لهذه
التجارب ، يقول في مقدمة قصيدته التي يمدح بها الحسين بن علي الهمداني :

فيا ليتني بعد وباليته وجد
وإن كان لا يبقى له الحجر الصلد
رقاد وقلام رعى سربكم ورد
وحتى كأن اليأس من وصلك الوعد
ويعقب في ثوبى من ريجك الند
فمن عهد لها ألا يدوم لها عهد
وان فركت فاذهب فما فركتها قصد
وإن رخصت لم يبق في قلبها حقد
يضل بها الهادي ويخفى بها الرشد
يزيد على مر الزمان ويشد

لقد حازني وجد بمن حازه بعد
أسر بتجديد الهوى ذكر ما مضى
سهاد اتانا منك في العين عندنا
ممتلة حتى كأن لم تفارقى
وحتى تكادى تمسحين مدامعى
إذا غدرت حسناء وقت يهدىها
وإن عشت كانت أشد صباة
وإن حقدت لم يبق في قلبها رضى
كذلك أخلاق النساء وإنما
ولكن حباً خامر القلب في الصبا

هذه الأبيات في هذه القصيدة أبلغ دليل على ما ذهبنا إليه من أن المتنبي كان
يضمن قصائده أغراضه الذاتية ، وإلا فما هو الداعي لهذه الإفاضة في تحليل
أخلاق النساء ، وهو تحليل أقرب إلى نتائج التجارب منه إلى الحكم الشائعة .
ما علاقة الممدوح بهذا الفهم العميق للمرأة . هذه الصور المترابطة القوية التى تعبر
عن وجهة نظر ممدوحه ما هى ضرورة وضعها فى هذا الموضع من المدح ؟ وربما يعثر
بعض علماء البلاغة والنقد اللفظى على مقارنات بين المقدمة والقصيدة ، ولكن
ذلك يظل بعيداً عن طبيعة المتنبي الشاغرة المعتزة بنفسها وقضاياها وشواغلها ، وها هو
المتنبي فى واحدة من أعظم قصائده يصرح بأنه ليس ممن يعشق ، ولكن ماحيلته أمام
الجمال ، هو نفسه يعرف أن الضمة الإنسانية ليست صماء أمام الجمال : يقول :

لعينيك ما يلقى القواد وما لقي
ولكن من يصير جفونك يعشق
وما أنا ممن يدخل العشق قلبه

وبين الرضا والسخط والقرب النوى
وأحلى الهوى مائلك في الوصل ربه
وغصبي من الإدلال سكرى من
واشرب معسول الثنيات واضح
وأجباد غزلان كجيدك زرنى
وما كل من يهوى يعف إذا خلا
سقى الله أيام الصبا ما يسرها
إذا ما لبست الدهر مستمتعا به
ولم أر كالألحاظ يوم رحيلهم
أدرن عيوننا حاضرات كأنها
عشيّة بعدونا عن النظر البكا

بجال لدمع المقلّة المنزف
وفي الحجر فهو الدهر يرجو ويتى
شفعت إليها من شبابى برى
سترت فعى عنه فقبل مفرقى
فلم أتبن عاطلاً من مطوق
عفاى ويرضى الحب والخيل تلتنى
ويفعل فعل البابلى المعتنى
تمزقت والملبوس لم يتمزق
بعثن بكل القتل من كل مشفق
مرکبة أحداقها فوق زنيق
وعن لذة التوديع خوف التفريق

لم يكن المتننى إذن بشموخه وطموحه ليخرج من دائرة الإنسانية ، ولو خرج من دائرة الإنسانية لما وقع في هذا العذاب الذى تجرع مرارة كثوسه طوال حياته بسبب العجز عن التوحيد بين الواقع والمثال . كان المتننى إنساناً عشق كما يعشق الشعراء ولكنه أثر أن يطوى لواجع نفسه في ثنابا قصائده التى كرسها لخدمة مجده . كان يتقى أعداءه لأنه كان كثير الأعداء ، وقد مر شعره في الغزل بنفس مراحل النضج إلى مر بها شعره كله ، بدأ بالتكلف والمبالغة والزرجسية وتصادم بالفهم وإقامة علاقات عميقة بين العالم ونفسه ، فكان في شعره الغزلى فمة كما كان في شعره في الحكمة ووصف الحرب والطموح إلى المجد . ولقد كان المتننى صورة شائعة للجانب اللامع في عصره . وتحقق وجوده كما لم يتحقق شاعر آخر . ولكنه ظل يتجرع مرارة الألم طوال حياته ، فهل كان قلق الفنان الدائم هو النار التى ألهمته

كل هذه القصائد . ولو لم يكن بهذه الطبيعة الجائعة هل كان يقدر لنا أن نحصل
على هذا الكثر الذي وَهَبَنَا إياه .
كان أبو الطيب المتنبي شاعراً عظيماً في عصر التناقض والقلق فجاء صورة رائعة
لعصره .

كان مجنون ليلى سيد العقلاء

طالما شغل الناس ذكر هذا العاشق الذى أشرف به عشقه على الجنون أو هو قد أودى به إلى الجنون فعلا ، كما تذيع الروايات . حتى لقد عرف فى الأدب العربى باسم مجنون ليلى قيس بن الملوح ، وقصة عشقه لليلى ابنة عمه ذائعة شائعة ، ويكاد الرواة يتفقون على معظم حوادثها ، وهى حوادث تستنبط أساساً من شعره ولا تختلف الروايات إلا فى التفاصيل الدقيقة ، ولكن الهيكل العام واحد فى معظم كتب الأدب الكبرى ، وبالطبع لم يكن جنون قيس تقليدياً وإلا لما استطاع أن يبدع هذه الروائع الشعرية التى بلغت حدّاً راقياً من العذوبة والرقّة والأصالة وتماسك البناء والدقة فى تصوير البيئة الصحراوية التى كانت مسرحاً مفتوحاً متنوعاً لهذا الغرام المشبوب ، ليس شعر رجل مجنون هذا الذى استطاع أن يهز الوجدان العربى طوال هذا الزمن الموعلى فى القدم ، ومازال يهزه ، وإنما هو شعر عاشق غلبه

الحسب على أمره حتى لقد بدا العقل مهزوماً في قضية قلما احتكم إليه أحد في شأنها ،
وهي قضية الحب ، ولعل إفراط المجنون في التمسك بحبه وسط ظروف معادية تعمل
بوسائل تاريخية وبالغة القهر والخيولة دون وصول هذا الهوى إلى نتائجه التقليدية
وهي الزواج . هذا الإفراط المشيع بالأس والذي هو مزاج الشعراء الكبار قد أغرى
القوم باتهامه بالجنون ، فهو قد آمن بما يبدو مستحيلاً وأسلم زمام نفسه لحب
بائس ، واغترب وحده في الصحراء مستوحشاً إلا من الظباء التي يراها تشبه ليلي
شياً بعيداً . وخلو هذا الموقف من الانسجام المنطقي طبقاً للتقليد الاجتماعي قد أكد
الاثام ، خاصة وأن قيس قد كثر إغماؤه ووضع ليل في مكان القداسة من نفسه ،
ولاشك أن الرواة قد وجدوا في هذا الجنون مدخلاً لبناء قصة غير مألوقة في تاريخ
الأدب العربي مما يجعلها شديدة الصلة بما للأساطير من سحر وجاذبية ، وكلما
تواترت الشواهد على جنون قيس توفرت الأدلة على عقله أيضاً ، فربما كان قيس
مجنوناً بالمقاييس الصغيرة ، ولكنه حتماً كان عاقلاً بالمقاييس الكبيرة ، هذه
المقاييس التي تحقق الكشف عن عالم قيس ، هذا العالم الذي امتزج فيه الشعر
بالحب امتزاجاً مطلقاً فاكتمل له أفق صوفي واسع وعميق ، ذلك أن الشعر والحب
شبهان . كلاهما ينبثق من المحدود وهو الذات والتجربة الذاتية إلى اللامحدود وهو
التوق إلى الاتحاد بجوهر الأشياء . فالشعر والحب كلاهما محاولة للإمساك بالمستحيل
المدهش وجعل ما هو زمني خارج الزمن وجعل ما هو تاريخي فوق التاريخ بمعنى أنه
لا يسقط العناصر التاريخية بل يتجاوزها بعد احتوائها : الشعر والحب يجعلان ما هو
غائى ، أى يهدف إلى الغاية - غاية في حد ذاته فليس الحب في نظر العاشق الكبير
وسيلة لكسب أو جاه وإنما هو فيض الطبيعة العظم ، يملأ شباب النفس بالفرح
والأمن ويدفعها إلى عناق حميم للعالم . في هذا البناء البالغ البساطة والتعقيد -

بسيط لأنه ذو طبيعة سهلة ومعقدة لأنه لا بد من تحطيم عشرات القواعد للوصول إليه - في هذا البناء الذى وجد قيس نفسه مشغولاً بتصميمه والحياة بداخله فى نفس الوقت يحتل العقل مكاناً متواضعاً فى المهمة ، فى حين ينشط الإحساس الكلى بدافع روحى يأنجز كل شئ . وكما يعمل الشعر على استخدام العالم كرموز للصورة الداخلية للنفس ، كذلك الحب يرى فى الأشياء رموزاً بليغة للمحسوب . ولحظة الحب والشعر تشبه فى جانب كبير منها تجربة الصوفى التى تفضى به إلى الاستغراق الكلى فى فيض من السعادة والشوق تعدل لحظة التحقق على مستوى الوجود . وبرغم أن العاشق المعشوق يكون مقبولا من شخص واحد فإن ثقته بنفسه توحى له بأنه مرغوب من العالم كله ، وإن وجوده لم يعد متحققاً فقط بل ضرورياً أيضاً ، لا من أجل نفسه بل من أجل غيره ، وكذلك الشاعر يكتشف فى لحظة الإبداع معنى وجوده بعيداً عن العابر واليومي .

هذه التجربة - الشعر والحب - التى تتجاوز العقل بمفهومه الاصطلاحي تسوق قيساً إلى القبول بالمخاطرة لأنها تعدل فى نظره الجائزة الكبرى يقول :
 فلو خلط السم الزعاف بريقها تمصت منه نهلة ورويت
 فالسم نفسه لا يصدده عن ريقها ، ذلك أن السم قد فقد حين دخل عالم الشاعر خصائصه المعروفة ، أو أن الشاعر بعد أن داخله الحب قد فقد مخاوفه المألوفة ، فالحب من شأنه إعادة تركيب العناصر طبقاً لرؤية جديدة ومفهوم جديد . والحب هو الذى جعله يقبل التحدى ، فها هى ذى الشجاعة لا تنقصه . ولو أهدقوا بى الانس والجن كلهم لكى يمنعونى أن أجيك لحيت
 وما الذى يمنعه من شرب السم وتحدى العالم كله ، وهو يرى ليلى فرحه الحقيقى ومجده والملك التليد الذى يسعى له .

بكى فرحاً بليلى إذ رآها حجب لا يرى حسناً سواها
لقد ظفرت يدها ونال ملكاً لأن كانت تراه كما يراها
إن قيساً وهو يصور الحب إنما يتعقب خطوه فى دمه وجوارحه . وكأن الحب قد
حل فيه حلول الروح بالجسد وأنه لم يعد يملك خياراً فيما هو فيه .

سرت فى سواد القلب حتى إذا انتهى بها السير وارتادت حمى القلب حلت
فلعين تمهاً إذا القلب ملها وللقلب وسواس إذا العين ملت
ووالله ما فى القلب شيء من الهوى . لآخرى سواها أكثرت أم أقلت

من هنا كان عجبه ودهشته هؤلاء الناصحين له بالسلو عنها . كان يعجب لأنه
توهم أنهم يتصورونه قادراً على خلع هذا الحب من قلبه ولو قدر لما أراد . ولعل
قيمة هذه العاطفة الكبيرة أنها تفضى إلى سلم متصاعد من القيم النبيلة وهو شأن كل
الأنهار لا بد أن تمر بمدن كثيرة وتروى أراضي شاسعة . إنه ليس لحظة انغلاق على
لذة عابرة بل لحظة افتتاح تستوعب العالم ، وتحتضنه وتدفعه بجانها فيها هو ذا برغم
العذاب الذى يعانيه يحس بالتسامح والعفو يملاً نفسه تجاه ليلى .

عفا الله عن ليلى وإن سفكت دمي فإني وإن لم تجزنى غير عاتب
ثم إن الحب قد أوصله إلى الإحساس بالآخرين من أجل ليلى :

يقولون ليلى بالعراق مريضة فالك لا تفضنى وأنت صديق
شئى الله مرضى بالعراق فإنى على كل مرضى بالعراق شقيق
ولم يقف حبه للعالم عن الإنسان وحده بل تجاوزه إلى الحيوان أيضاً ، وتروى
كتب الأدب أن قيساً رأى ظيلاً مرة فتأمله ، وذكر ليلى فجعل الظلى يزداد حسناً فى
عينيه ثم إنه عارضه ذئب فهرب منه فتبعه حتى أخفيا عنه ، ثم وجد الذئب قد
صرع الظلى وأكل بعضه فرماه بسهم فقتله وبقر بطنه فأخرج منه ما أكل منه ثم

جمعه إلى بقية جسده ودفنه وأحرق الذئب ثم قال :

أني الله أن تبقى لمحي حُشاشة
فصبراً على ماشاء الله لي صبراً
رأيت غزالا يرتقى وسط روضة
نقلت أرى ليلي تراءت لنا ظهراً
فياضى كل رغبدا هنيئاً ولا تخف
فإنك لي جار ولا ترهب الدهراً
وعندي لكم حصن حصين وصارم
فأراعني إلا وذئب قد انتحى
فبوات سهمي في كقوم غمزها
فأذهب غبظي قتله وشقي جوى
فأعلق في أحشائه الثأب والظفرا
فخالط سهمي مهجة الذئب والنمرا
وبرغم أن جزءاً من القصة مشتمل الحدوث إلا أن المبالغة واضحة في رواية
الرواة ، وهناك قصة أخرى تقول إنه رأى صياداً قد أمسك بظبية فأقنعه بإطلاقها
من أجل شبهها بليلي وقال :

أياشبه ليلي لا تراعى فإنني
لك اليوم من بين الوحوش صديق
وياشبه ليلي أقصر الخطو إنني
بقربك إن ساعفتني الخلق
عتقت فأدى شكر ليلي بنعمة
فأنت لليلي إن شكرت طليق
فعيناك عيناها . وجيدك جيدها
ولكن عظم الساق منك دقيق
ولأنه عاشق فإن أصوات الحمام تضرع نار لوعته .

ألا إحامات الحمى عدن عودة
فإني إلى أصواتكن حنون
فعدن فلما عدن لشقوتي
وكدت بأسرار لمن أبين
وعدن بقرقار الهدير فكأنما
شربن مداماً أو بهن جنون
فلم تر عيني مثلهن حانماً
لها مثل نوح النائحات رنين
تذكرني ليلي على بعد دارها
رواجف قلب بات وهو حزين

ولم يقف به حبه عند حدود التواصل مع الحيوان بل تواصل مع الطبيعة نفسها في رموزها ، تواصل مع الأودية والجبال في علاقة صوفية تجعل من الأشياء الجامدة رموزاً حية المفهوم كلى لوحدة الكون . وها هو ذا قيس يخاطب جبل التوباد بالبطحاء فيقول :

وأجهشت للتوباد حين رأيته وهلل للرحمن حين رأيته
وأذريت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته ودعاني
فقلت مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذي يبق مع الخلدان
فأى لقاء حميم بين شاعر عاشق وجبل يراه كل الناس أخرس إلا الشعراء
العشاق ، فهم وحدهم يعرفون لغة الجبال والأنهار والأشجار . هذه اللغة الخافتة
بالمعاني الغامضة هي لغة الشعر والعشق التي تفك طلاسم الكون والنفس لتقيم هذه
العلاقة اللامحدودة بين الإنسان وعالمه وكأن قيساً وهو يواجه الجبل بالبكاء يرى فيه
صديقاً عطوفاً ، وها هو ذا الجبل يجاوبه بالتكبير رحمة به وعطفاً عليه ، وها هي
ذى ليلي تحب إليه الأودية .

ألا لأرى وادى المياه يثيب ولا النفس عن وادى المياه تطيب
أحب هبوط الواديين وأننى لمشتهر بالواديين غريب
وهو عاشق لا يعرف في الحب ذاته ولا يركز على الإحساس بها شأن المصابين
بالزجسية ، بل إنه يتواضع ويرى في تواضعه آية صدقه :

أبوس تراب رجلك يالويل ولولا ذاك لأدعى مصابا
ثم هو لا يرى في الحياة إلا الحب والمحبين .:

وما الناس إلا العاشقون ذوو الهوى ولا خير فيمن لا يحب ويعشق
ويبدو أن مسألة جنونه كانت شائعة أطلقت وشهر به بسببها ، ولكنه يعلم جيداً

أن الحب الشامل العظم الذى يسكنه لا يمكن الوصول إليه بالعقل ، إنه الروح الكلى ، إن قدرة العقل لا بد أن تبدو عاجزة أمام فردوس الأسرار الإلهية التى لا يفتحها إلا الحب .

قالت جنت على رأسى فقلت لها الحب أعظم مما بالجانين
الحب ليس يفيق الدهر صاحبه وإنما يصرع المجنون فى الحين
لو تعلمين إذا ما غيت ماسمى وكيف تسهر عيني لم تلومينى
ثم يواصل رحلة الحب التى بدأت بالإنسان ثم امتدت إلى الحيوان والطيور ثم
خاطبت الجبال والأودية والكتبان ، وهامى ذى العاطفة الجياشة تتسع لتحضن
الوطن كله ، فتصبح حباً للوطن يقول :

أحسن إذا رأيت جبال قومي وأبكى إن سمعت لها حنيناً
علي نجد وساكن أرض نجد تحيات يرحن ويفتدينا
هذا هو قيس وحبه العظم يبدأ بليلي وينتهى بالعالم كله ، ومن هنا كان إصراره
على ما يراه الناس باطلاً ويراها هو سر الحق وحده . من هنا كان ازدهاره لنصائح
قومه وأترابه لأنه يرى ما لا يرون ويسمع ما لا يسمعون ويشعر بما لا يشعرون . كانت
حقيقته بعيدة وعالية المقام لا تدركها إلا الأرواح التى تتغلغل فى أنسجة الكون كله ،
وكانت حقائقهم نافذة قريبة المثال جداً . كانت فى متناول العقل وحده وإذا كان
العقل قد يشك لدى قيس من ممارسة دوره فى وقف هذا الاندفاع العظم فى اتجاه
الفردوس فقد أبرز هذا اليأس قوة اختبار قيس للحب الصحيح منهجاً نهائياً
للحياة ، ومهما تكن المقاييس فإنها لن تكون صحيحة إلا إذا حكمت لقيس بأنه لم
يكن مجنوناً ، وحاشا أن يكون ، بل كان سيد العقلاء إلا إذا كانت هذه مقاييس
ناقصة ولا تصلح أساساً للحكم .

محنة أبي فراس الحمداني

شاعت المقادير وحفظت الحياة الخائنة أن توقع الظلم مرتين بهذا الشاعر الفارس أبي فراس الحمداني . مرة حين حرمت بدره من التألق الشعري في زمنه - القرن الرابع الهجري - فقد كانت شمس أبي الطيب المتنبي تتوسط السماء الأدبية لدولة الحمدانيين في حلب فخشفت أقاراً ونجوماً كان في طبيعتها شاعرنا الفارس . هذا الذي شغلته الحروب وذهبت بأنصر أيام شبابه بين الكر والقر والأسر ، ثم عادت المقادير فظلمته مرة أخرى بعد موته فلم يحظ من اللغويين والبلاغيين والمؤرخين بما يستحقه من اهتمام وتقدير . ويبدو أن نصف القرن الرابع الهجري الأول قد شغله كله أبو الطيب المتنبي وشغل أبو العلاء المعري النصف الآخر ، وكلاهما قطب عظيم المكانة رفيع المقام في تاريخ الأدب ، فانسحبت ذيول الإهمال والنسيان ثقيلة وطويلة على ذكر أبي فراس ، خاصة أن تاريخ الدولة العربية قد تعرض للدمار

والخزب على يد العبيات البربرية والتي أسفرت عن سقوط هذه الدولة تحت السيطرة الأجنبية مما أثر على نشاطها السياسي والعسكري والحضارى ودخلت الثقافة مرحلة عرفت بالمقاييس المدرسية بمرحلة عصر الانحطاط .

ونظرة إلى سيرة هذا الشاعر وشعره تطلعننا على ؛ مثال متميز للشعراء النبلاء الذين ترفعوا في زمن الوضاعة عن الخوض في المكائد وتيه الوشائيات والمؤامرات ، حتى أنه لما رأى وظيفة الشاعر في مجتمعه تقترب من وظيفة المهرج وتدور حول التكبس وطلب المغانم العابرة نأى بجانبه ونفى عن نفسه صفة الشاعر فزاه يقول :

نطقت بفضلى وامتدحت عشيرتى وماأنا مداح ولأنا شاعر ويرد هذا البيت في قصيدة من أطول ماكتب الشاعر أبوفراس ومن أجود شعره ، حتى أن المرء ليعجب منه كيف يننى عن نفسه صفة الشاعر في قصيدة تكفى وحدها دليلاً بليغاً على شاعريته . ولكن التأمل في عصره وشخصه يعطينا الفهم الصحيح لهذا المعنى ، وهو أنه يننى أن يكون شاعراً مثل هؤلاء الذين ابتدلوا مهمة الشعر وسقطوا كالذباب على موائد الرؤساء يتعثرون في ثياب النفاق الرخيص ، وقد بدأت محنة أبي فراس في وقت مبكر في طفولته بمقتل والده وهو في السنة الثالثة من عمره فقد لقي والده الشاعر سعيد بن حمدان الحمدوني مصرعه على يد غلمان بن أخيه حسن الملقب بناصر الدولة . وكان ناصر الدولة والياً على الموصل من قبل الراضى بالله الخليفة العباسى ، ويبدو أنه كان مراوفاً فقد ماطل الخليفة في دفع مال الضمان ، فاتفق الخليفة مع سعيد والد أبي فراس أن يوليه ولاية حمص بعد التخلص من ناصر الدولة وأمره بالتماس الحيلة ودخول الموصل بحجة التفاوض مع ناصر الدولة ثم خوله بعد ذلك التخلص منه ، ولكن ناصر الدولة كان أشد مكرراً ودهاء ، فلما إن بلغه خبر مقدم عمه سعيد حتى أظهر الترحيب به وزعم الخروج

للقائه ولكنه بيت النية على الغد به ، فسلك طريقاً آخر حتى إذا وصل عمه سعيد إلى قصره بالموصل وثب غلبان ناصر الدولة عليه وقتلوه ، وكانت هذه الحادثة التاريخية فاتحة الأحزان الفادحة التي أحاطت بحياة أبي فراس ، كما أنها وضعت بذرة المرارة والشكوك بين أجنحة أسرة الحمدانيين ، فقد كان سيف الدولة أخاً لناصر الدولة ، وبرغم أن شخصية سيف الدولة تنطوى على كثير من النبل والتسامح إلا أن هذه الخلفية الدامية قد مكنت الوشاة بعد ذلك من بث الفرقة بين أبناء العم . وقد نشأ أبو فراس في كفالة أمه التي أرضعته حنانها وسيف الدولة الذي بسط عليه الحماية والنعمة حتى غدا فارساً تعتز به الدولة الحمدانية . وقد حمل أبو فراس لسيف الدولة أنبل الوفاء وأعظم الحب وأوثق الولاء ، وخاض في سبيل الدولة المعارك المتعاقبة حتى سقط أسيراً في أيدي الروم . وفي الأسر بلغت محنة أبي فراس ذروتها القاسية ، فهو عند نفسه البطل الذي حارب بشجاعة من أجل تاج ابن عمه وشرفه ، ومن أجل مجد أمته فحق عليهم الفداء العاجل والتكريم والتعظيم ، ولكن ما أكثر ما ينجيب الظن حيث يكون تقدير الآخرين مناقضاً لتقدير المرء لنفسه ، لقد قوبلت تضحيته بالإهمال والتفاس عن الفداء ، ولم يظهر سيف الدولة هذه الهمة العالية لفداء شاعره وفارسه ، ويبدو أن تاريخ العلاقة بين أجنحة الأسرة الواحدة قد عاد للظهور على أيدي الوشاة ليلعب دوراً هداماً في تقويض المودة بين سيف الدولة وأبي فراس ، ويبدو أن تغذية الشكوك والمخاوف كانت لهم الأكبر هوؤلاء الذين رأوا في أسر أبي فراس فرصة لسطوع نجمهم . وقد كان أعداء أبي فراس بكثرة مزايه . فهو موضع حسد الشعراء لفروسيته من ناحية ولانتسابه لبيت الإمارة من ناحية أخرى ، فهو إذن يتفوق على أقرانه من الشعراء بدرجتين ، وحسده أبناء بيت الإمارة لشاعريته وفروسيته أيضاً ، وهكذا أصبح في أسره مبعث غبطة

لحساده . وأحس الشاعر بالعذاب وهو يتلفت حوله وأمامه وخلفه عليه يجد شعاعاً من وفاء ، فهام أولاء الروم يحيطون به وهام أولاء أهله يخذلونه .
 أفى كل دار لى صديق أوده .. إذا ماترقنا حفظت وضعنا
 وهنا ظهرت هذه القصائد الخزينة الرائعة التى عرفت فى تاريخ الأدب وتاريخ الشاعر بالروميات . وهى تفيض بوجع شديد وخيبة أمل فادحة ومحاولة شجاعة للتماسك والاحتفاظ بثقته بنفسه قد يراها بعض المؤرخين فحراً ولكن الحقيقة أنها نوع من الدفاع المشروع عن النفس يلجأ إليه المرء حين يجد نفسه فى فخ التجاهل والأخطار تحدق به ، وهامو ذا أبو فراس لا يرى له أنيساً إلا هذه الحماة التى اشتهرت بمواساة الشاعر فى أسره ، يقول :

أقول وقد ناحت بقرى حماة أياجارتا هل تشعرين بحالى ؟
 معاذ الهوى ما ذقت طارقه النوى ولا خطرت منك الهموم بىالى
 أتحمل محزون الفؤاد قوادم على غصن نائى المسافة على
 أياجارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالى أقاسمك الهموم تعالى
 تعالى ترى روحا لدى ضعيفة تردد فى جسم يعذب بالى
 أبيضحك مأسور وتبكي طليقة ويسكت محزون ويندب سالى ؟
 لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ولكن دمعى فى الحوادث غالى !

والقصائد الكثيرة التى كتبها أبو فراس فى أسره برغم أنها تطفح بالحزن والمرارة فهى تخلو من أى مأخذ أخلاقى ، فلم يترك الشاعر لأحزانه أن تقتلع تقاليد الفروسية ولادعائهم النبيل الراسخة فى نفسه . لقد جاءت هذه القصائد عتاباً حزيناً يرتوى منه موقف أليم وجد الشاعر نفسه فيه وكان يستحق أن يوجد فى نقيضه ، وهامى ذى أنياب الألم تتوغل فى أعماقه لدى سماعه أن أمه الحبيبة ذهبت من منبعج إلى حلب تكلم

سيف الدولة في المفاداة ، فردها خائبة ، ويرى أبوفراس عيون آسريه نكاد تقتله
بنظراتها وكأنه تعيره بإهمال قومه له ، ويفزع إلى الشعر ينفخ فيه وجعه فيستوى
قصائد تغلب الألباب .

يا حصرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشآم مفردة بات بأيدي العدى معلها
تمسك أحشاءها على حرق تطفئها والهموم تشعلها
ثم يخاطب أمه يحاول حملها على الصبر :

يا أمتا هذه منازلنا نتركها تارة وننزلها
يا أمتا هذه مواردنا نُعلها تارة وننهلها
أسلمنا قومنا إلى نوب أسرها في القلوب أقتلها
واستبدلوا بعدنا رجال وغى يود أدنى علای أمثلها
ولا تميل به المראה إلى الخروج عن الحب والولاء ، فزاه يخاطب سيف الدولة
بلهجة نعجب بصفتها . إنه على يقين من أن تقاعس سيف الدولة إنما يصدر عن
أسباب لاصلة لها بما في أعماقه ، وهاهو ذا يحاول أن يستميله إليه . .

أنت سماء ونحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجبلها
أنت سحاب ونحن وابله أنت يمين ونحن أنملها
بأى عذر رددت والهة عليك دون الورى معولها
جاءتك نمتاح رد واحدها ينتظر الناس كيف تغفلها
سمعت منى بمهجة كرمت أنت على بأسها مؤملها
إن كنت لم تبذل الفداء لها فلم أزل في رضاك أبذلها
تلك الحوادث كيف تهملها تلك المواعيد كيف تغفلها

ثم يستطرد في عتابه تترقق دموعه في أبياته حتى يختم القصيدة بالزام سيف الدولة بحق الفداء .

لا يقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنده تنفلها
ويحاول الشاعر أن ينفذ إلى قلب سيف الدولة ، هذا القلب الذى حجبتة
الوشايات المغرضة ، فزاه في قصيدة « أبى الدمع ألا تسرعا » ، يتابع توضيح موقفه
وتبصير سيف الدولة بمكائد الوشاة ويفتح قصيدته بالحديث عن غلبة الحب له
وهو في موقف يعذر لوغلبه فيه الغضب ، ولكن أبا فراس كان في المحنة صلباً
لا يخرج المهن عن دواعي الواجب أو ما يراه لائقاً بعلاقته بسيف الدولة ، ولنا أن نتأمل
لنعمج بهذه الإبيات التى يبدأ بها روميته أو بكائيته ، أبى الدمع ألا تسرعا .
أبى غرب هذا الدمع ألا تسرعا ومكون هذا الحب . ألا تضوعا
وكننت أرى أنى مع الخزم واحد إذا شئت لى ممضى وإن شئت مرجعا
فلما استمر الحب فى غلوائه رعبت مع المضياعة الحب مارعى
فحزنى حزن الهائمين مبرحا وسرى سر العاشقين مضيعا
وقد يقول قائل ، أليس هذا استهلالا تقليديا شأن كل شعراء العرب الذين
يبدءون بالغزل برغم أنه ربما لا يكون قريبا من موضوع القصيدة ؟ وأغلب ظنى أن
هذا غير صحيح ، ذلك لأن أبا فراس من شعراء القرن الرابع الهجرى وكان الزمن قد
بعد بهذا التقليد وإن لم يقض عليه نهائيا . ثم إن مشكلة أبى فراس وتجربته القاسية
كانت من الإلحاح عليه بحيث لم يكن فى حاجة إلى التسكع على أبواب القصيدة
مناورا بكلمات الغزل لكى يشد آذان الناس إليه ، بل كان صوته المأساوى عذبا إلى
الحد الذى يغنيه عن التماس المناورات ، ويبقى سبب آخر يجعل الغزل منطقياً ،
ذلك أن أبا فراس كان شديد الحب فعلا لسيف الدولة لرعايته له فى طفولته أولا

ولأنه ، أى سيف الدولة كان موضع إعجاب عام من جانب الشعراء والعلماء ولدى عامة الناس لحبه للعلم والعلماء والأدباء والشعراء ، ولأنه قد ظهر كبطل قومى حمل على عاتقه مسئولية الدفاع عن الدولة العربية فى مواجهة الروم الذين طمعوا فى تمزيق الدولة الإسلامية بعد أن فشا فيها الاخلال وتملك فيها الأمر الأتباع بدلا من الخلفاء . ومالنا نلتمس الأدلة لهذه العاطفة العميقة التى كانت تربط أبا فراس بسيف الدولة وهذه أبيات القصيدة تثيرنا بصدقها فلا ندع أماننا بحالا للشك فى هذا الحب ولا فى هذا الإخلاص .

تذكر سيف الدين لما عتبه وعرض فى تحت الكلام وقرعا
فقلوا له من أصدق الود إننى جعلتك ما رابى الدهر مفزعا
ولو أننى أكننته فى جوائى لأورق ما بين الضلوع وفرعا
ويختم القصيدة بالتماس العذر لسيف الدولة ، بل يذكر له أباديه البيضاء
فيقول :

فإن يك بطء مرة فلطالما تعجل نحوى بالجميل فأسرعا
وإن يحف فى بعض الأمور فإننى لأشكره النعمى التى كان أودعا
وإن يستجد الناس بعدى فلا يزل بذاك البديل المستجد ممثعا
إن هذه الاستقامة النادرة فى نفس أبى فراس الحمدانى تدفع إلى الإعجاب به وإكباره ، وتأتى المحنة التى ولدت مع مولده ، إلا أن تشمل هذه الحياة كاملة . فما إن عاد من الأسر بعد ست سنوات قضائها فى القسطنطينية حتى مات سيف الدولة وتولى ابنه أبو المعالى الملك مكانه ، وكان صبيا صغيرا يحتاج لمن يسطر عليه وصايته وقد جاءت هذه الوصاية من قائد جيشه قرعويه ، وكان أبو المعالى ابن أخت أبى فراس ، ورأى قرعويه أن وجود أبى فراس حيا يهدد نفوذه الواسع ، فأوغر

صدر أبي المعالي على خاله ودبر قرعويه باسم السلطات مكيدة غادرة انتهت بمصرع
الأمير الشاعر أبي فراس الحمداني عام ٣٥٧ هـ عن سبعة وثلاثين عاماً لم يذق
خلالها سوى الحسرة على شبابه الضائع . هذه هي محنة أبي فراس الذي حباه الله
بالإمارة والفروسية والشعر ، فحصدتها حنظلاً من الغدر والأسر بالموت ، فياله من
قصاص لا يعرف العدل من زمن لولا أن فيه أمثال أبي فراس لقلنا إنه عصر كان قد
فسد فيه كل شيء .

دراسة لنص قديم ياحسرة ماأكاد أحملها

لأبي فراس الحمداني

آخرها مزعج وأولها
بات بأيدي العدى معلها
تطفئها والهموم تشعلها
عت لها ذكرة تقلقها
بأدمع ماتكاد تمهلها
أسد شرى فى القيود أرجلها
دون لقاء الحبيب أطولها
على حبيب الفؤاد أثقلها
فى حمل نجوى يخف حملها
وإن ذكرى لها ليذهلها

ياحسرة ماأكاد أحملها
عليلة بالشأم مفردة
تمسك أحشاءها على حرق
إذا اطمانت وأين؟ أوهدأت
تسأل عنا الركبان جاهدة
يامن رأى لى بحصن خوشنة
يامن رأى لى الدروب شاحنة
يامن رأى لى القيود موثقة
ياأيها الراكبان هل لكما
قولا لها إن وعت مقالكما

يا أمّنا هذه منازلنا
يا أمّنا هذه مواردنا
أسلمنا قومنا إلى نوب
واستبدلوا بعدنا رجال وغى
ليست تنال القيود من قدمى
ياسيدا ماتعد مكرومة
لا تنسيم والماء تدركه
إن بنى العم لست تخلفهم
انت سماء ونحن أنجمها
أنت سحب ونحن وابله
بأى عذر رددت والهة
جاءتك تمتاح رد واحدها
سمحت منى بمهجة كرمت
إن كنت لم تبذل القداء لها
تلك المودات كيف تهملها
تلك العقود التى عقدت لنا
أرحامنا منك لم تقطعها
أين المعالى التى عرفت بها
يا واسع الدار كيف توسعها
يا ناعم الثوب كيف تبدله
يا راكب الخيل لو بصرت بنا
نركبها تارة .. وننزلها
نعملها تارة ونهملها
أيسرها فى القلوب أقتلها
يود أدنى علای أمثلها
وفى اتباعى رضاك أحملها
إلا وفى راحتيه أكملها
غيرك يرضى الصغرى ويقبلها
إن عادت الأسد عاد أشبلها
أنت بلاد ونحن أجبلها
أنت يمين ونحن أنملها
عليك دون الورى معوها
ينتظر الناس كيف تغفلها
أنت على يأسها مؤملها
فلم أزل فى رضاك أبذلها
تلك المواعيد كيف تغفلها
كيف وقد أحكمت تحللها
ولم تزل داثبا توصلها
نقوها دائما ونفعلها
ونحن فى صخرة نزلزلها
ثيابنا الصوف مانبدلها
نحمل أقيادنا وننقلها

رأيت في الضر أوجهاً كرمت
 قد أثر الدهر في محاسنها
 فلانكلنا فيها إلى أحد
 لايفتح الناس باب مكرمة
 أنبري دونك الكرام لها
 وأنت إن عن حادث جلال
 منك تردى بالفضل أفضلها
 فإن سألنا سواك عارفة
 إذا رأينا أولى الكرام بها
 لم يبق في الناس أمة عرفت
 نحن أحق الوري برأفته
 يامتنق المال لايريد به
 أصبحت تشرى مكارما فضلا
 لايقبل الله قبل فرضك ذا
 فارق فيك الجمال أجملها
 تعرفها تارة وتجهلها
 معلها محسنا يعلمها
 صاحبها المستغاث يقفلها
 وأنت فقمامها وأحملها
 قلبها المرجى وحوها
 منك أفاد الزوال أنوها
 فبعد قطع الرجاء نساها
 يضيعها جاهداً ويهملها
 إلاوفضل الأمير يشملها
 فأين عنا؟ وأين معدا
 إلاالمعالى التى يؤلها
 فداؤنا قد علمت أفضلها
 نافلة عنده تنفلها

* * *

القصيدة التى كنا معها واحدة من الروميات ، وهو الاسم الذى أطلق على
 القصائد التى كتبها الشاعر الفارسى الأمير أبوفراس الحمدانى إبان فترة أسره
 بالقسطنطينية ، وهى فترة عصيبة فى حياة الشاعر دامت أربع سنوات ، أبدع
 خلالها أجمل وأعشق شعره ، وقد ولد أبوفراس الحارث بن سعيد بن حمدان عام
 ٣٢٠ هـ بالموصل فى العراق ترجع أصوله من ناحية العمومية إلى قبيلة تغلب ، ومن
 جهة الخثولة إلى قبيلة تميم ، تعد حياته القصيرة - فقد مات فى السابعة والثلاثين من

العمر - سلسلة من الفواجع الدامية بدأت بمقتل والده سعيد بن حمدان على يد ابن أخيه ناصر الدولة ، وكان ناصر الدولة هذا واليا للخليفة العباسي الراضي بالله على الموصل وكان يماطل الخليفة في دفع مال الضمان مما دفع الخليفة إلى تحريض عمه سعيد بن الحارث للتخلص منه وأغراه بتنصيبه مكانه ، ولكن ناصر الدولة كان واسع الحيلة يتقن المكائد والمناورات ، فاستقبل عمه بالحرايب والسيوف وقتله غلاماً ، وهكذا عرف شاعرنا أبو فراس اليم بعد مقتل أبيه سعيد بن حمدان ، وكان الشاعر في الثالثة عشرة من عمره ، وتشاء المصائر الأليمة أن تلقى بهذا اليم الذي كفلته أمه إلى أن يستظل بظل سيف الدولة وهو أخو ناصر الدولة ، ولا شك أن هذا الوضع قد ترك آثاره العميقة في صفحة روحه الصافية فانعكست حزناً وشكاً وريبة .

ولكن سيف الدولة كان ملكاً عظيماً يشعر بمسئوليته تجاه الدولة الإسلامية كلها ، فمن الطبيعي أن يحمل مسؤولية أسرته بأطرافها القريبة والبعيدة ، فعمل على تعليم وتهذيب وتثقيف وتدريب أبي فراس ، فجاء فارساً تفخر به الفرسان وشاعراً يلتف حوله المعجبون ، ورغم أن حظه قد وضع نجمه تحت شمس أبي الطيب المتنبي الجارقة ، ولكن مركزه كأمر في الدولة مكنه من حفر اسمه كشاعر من شعراء القرن الرابع الهجري وكانت صفاته وأخلاقه العالية ترشحه للمنصب الخطير ، فولاه سيف الدولة إمارة منبج ، ولكن الدولة كانت في عراك مستمر وحروب لا تهدأ مع الدولة البيزنطية على حدود دولة الحمدانيين الشمالية ، وفي واحدة من هذه المعارك وقع أبو فراس في الأسر وحمل أولاً إلى خرشنة ثم إلى القسطنطينية ومكث الشاعر الأمير أربع سنوات مريرة ذاق فيها قسوة العدو الذي أسره والصديق الذي تقاعس عن نصرته وتراخي في فدائه .

كان الرشاة والحاقدون لأمثال أبي فراس بالمرصاء ، فقد كاد له الشعراء لارتفاع
نجمه الشعري ، ويكنى أن نمد سمعنا ويصيرنا الى مجلس من مجالس سيف الدولة
الذى كان غاصا بالشعراء والعلماء والخطباء وعلى رأسهم أبو الطيب المتنبي لثقله
بالرؤى من هذا الحشد المتنافس والذي يلجأ للكيد بعضه لبعض حتى يصل الأمر
بابن خالويه أن يضرب أبا الطيب المتنبي بمفتاح فيشج له رأسه ، ولقد كان أبو فراس
شاعرا مرموقاً ، ورأى فيه الشعراء أميراً منافساً ، ولاشك أن مكانته في الأسرة
الحمداية قد مكنت له من الفوز بدور واضح في دولة الشعر المزدهرة في ذلك
العصر ، ولكن الشعراء لم يكونوا بقادرين على أن يغفروا له هذه المكانة ، ولاشك
أنهم حاولوا أن يثيروا الغبار حول شعره ، وكان الفرسان يحسدونه على شجاعته
أيضاً ، وكان أبو فراس واحداً من أشجع فرسان الدولة الحمداية - وما كان لأمر
قبله يتمتع بكل هذه المواهب إلا أن يكون مصدر رية من الحكام والطامعين في
الحكم ، فسعى الرشاة بهواجسهم الى سيف الدولة الذي كانت أشباح الماضي
لا تزال تعكس صورها الدامية على تراث أسرة الحمدانيين ، ورغم أن سيف الدولة
كان زوجاً لأخت أبي فراس إلا أن موقفه قد اتسم بالتخاذل ، وأعلى الأقل فقد ان
الحماس لفداء أبي فراس الذي وقع في الأسر دفاعاً عن دولته . وهنا اندلعت النار
في قلب الشاعر الأسير يشكو به وهمه حتى للحائم ولكن لم يفقد توازنه كإنسان أبداً
في هذا الأسر ، لم يفرط في كرامته ولا وطنه ، بل لم يحد الشاعر عن حبه لابن
عمه سيف الدولة ، والروميات الدامعة التي قالها الشاعر في الغربة تطلعننا على هذا
الحب المتمكن من نفس الشاعر لسيف الدولة ، وجاءت قصائد أبي فراس آية في
الجمال والجلال بسبب هذا الألم الذي صهره بناره وكواه بحسرتة برغم أن كارل
بروكلمان يزعم أن هذا الأسر لم يؤثر في شعر أبي فراس ، يقول بروكلمان : ولم يكن

لحبس أبي فراس عند الروم تأثير في شعره بطبيعة الحال ، أما قصيدته الجدلالية التي يرد بها على الهمسوقي حين طعن في العرب وأنكر عليهم خصائص الحرب ومناقبها فإنه لم يزد فيها على أن حشد سلسلة من أسماء الأماكن الرومية التي تركها الثعالبي حين ذكر القصيدة - ولا شك أن بروكلمان يظلم هذه الروميات ظلماً شديداً بهذا الزعم . والا لما صار لها هذا التأثير البالغ على الوجدان العربي طوال هذا الزمن الممتد من عصر أبي فراس حتى عصرنا الحديث .

وعاد أبو فراس من الأسر وأصبح والياً على حمص بدلاً من منبج ، ولكن راعيه الكبير سيف الدولة لم يلبث أن مات بعد عام واحد من فداء أبي فراس ، وهنا تبرز المكائد من مكانها وقد نضجت من قبل فوق نار طويلة من الدس والوشاية - يتولى أبو المعالي بن سيف الدولة الحكم ، ولكنه كان صبيّاً صغيراً لا ينضج بأمور الحكم مما هيأ الفرصة لقرعويه قائد جيشه ان يكون وصياً عليه ، ولا يلبث قرعويه أن يوغر صدر أبي المعالي ضد خاله أبي فراس موحياً إليه أن أبا فراس يطمع في الحكم ، ونجح قرعويه في الإيقاع بأبي فراس في معركة قرب حمص كانت فيها نهاية الشاعر الفارس الأمير الذي حمل سيفه وقلبه دفاعاً عن الدولة التي كانت من أشد الدول اهتماماً بالشعراء .

أما القصيدة التي نحن بصدددها فقد قيل في مناسبة قول أبي فراس لها إنه قد بلغه أن أمه ذهبت من منبج إلى حلب عاصمة دولة الحمدانيين تكلم سيف الدولة في المفاداة ، فردها خائبة ، فبعث إليه أبو فراس هذه القصيدة المفعمة بالحسرة والألم ، والقراءة المتمهلة للقصيدة تدلنا على أنها توشك أن تنقسم إلى ثلاثة أقسام . الجزء الأول يعلن حزنه وحسرتة على حال أمه ، ويصف هذه الحال ويحاول أن يتقمص شخصيتها ، ثم الجزء الثاني ويحاول فيه التخفيف عن هذه الأم المتلوعة بسبب

غياب ابنها ، أما الجزء الثالث وهو الجزء الهام فهو عتاب حزين لسيف الدولة .
 وأول مايلفتنا في هذه القصيدة الحارة الأخاذة بسحر بساتنها أن الشاعر قد
 اختار بحر المنسرح إطاراً موسيقياً وعروضياً لها مستفعلاً - مفعولات - مستعلن ،
 ولكنه استخدم هذا البحر بتغيير التفعيلة الوسطى مفعولات - فجاءت الأبيات
 مستعلن فاعلات - متعلن وقد ساعد هذا البحر على أن يخرج الشاعر أحزانه من
 صدره نفثات منتظمة تكاد أن تكون قصيرة . مركزة لأنها ناضجة ، واختار قافية
 ممدودة مفتوحة على مساحة زمنية غير محدودة ، حتى يعطى نفسه فرصة الراحة من
 عناء ألمه ، إن الألم هو الذى يصوغ هذه القصيدة ببساطة وكأنها هدهدة الأم
 لطفلها أو كأن الشاعر يرفه عن نفسه بهذه الموسيقى العذبة المتموجة المتجهة إلى الأفق
 الواسع الرحيب - يبدأ ببداية تقليدية ذاتية توحى برغبته الشديدة في التخفف من
 ألمه أو كأنه يعلن إعلاناً واضحاً عن أزمتة التي تطلحنه بين ضروسها .

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
 ويرغم أن الفن بقواعده يرشدنا إلى أن نخوض في تقديم التجربة لتعطى
 بعناصرها المتفاعلة الانطباع الأعظم بنتائجها ودلالاتها وإيجازاتها ، إلا أننا لانرفض
 ولا نقدر أن نرفض يد الشاعر التي تحمل قلبه يغلى بالحسرة في مقدمة قصيدة تغص
 حتى الحافة بالأوجاع ، لانستطيع الاعتراض لأن الشاعر يصوغ شكواه ببساطة
 آسرة وجاذبية خاصة ، ولأنه في نفس الوقت لا يسترسل في هذه الشكوى ، بل
 يدخل الى الصورة المبتلة بالدموع مباشرة ، صورة أمه العليلة الوحيدة وقد صار
 طبيبها أسيراً في أيدي الأعداء ، وكما أوحى لنا بعزمه في أول القصيدة وهو يشير إلى
 شدة الحسرة فهو لم يعجز عن حملها . بل أشار الى هذا الثقل المحتمل لأنه فارس
 مقاوم - فكذلك أمه تقاوم نار الفقد في أحشائها ، فهي تحاول أن تطفىء هذه

النار ، ولكن الموم تصر على إشعالها فهي لاتعرف الطمانينة ولا الهدوء ويستفهم الشاعر هذا الاستفهام التعجبي الإنكارى - إذا اطمأنت وابن ؟ عن الطمانينة التي يمكن أن تنعم بها أم وقع وحيدها في الأسر فهاهي الذكرى تقلقها - وما أبلغ هذا اللفظ الشديد الإيحاء والدلالة على مايفعله ومايدل عليه : فهذه القلقة بالغة الدلالة على عدم الاطمئنان وعدم الراحة والهدوء ، فحتى الحروف تبدو قلقة متصادمة تحدث في الحلق نوعاً من الضجيج النفسى ثم يتقمص الشاعر صوت أمه بعد أن وصف حالها ، وهاهو ذا صوتها يطلع من صوته أشبه بالنداء العالى الصوت :

يامن رأى بحصن خرشنة اسد شرى في القيود ارجلها
يامن رأى لى الدروب شامخة دون لقاء الحبيب أطولها
يامن رأى لى القيود موثقة على حبيب الفؤاد أنقلها
وكأن الشاعر الذى اخترع هذا الصوت قد عاد ليوهنا بأنه صوتها حقيقة لا مجازاً. ليس صوتاً فنياً داخل القصيدة ، ولكنه صوت داعم مجدل فوق الأودية. يحاول الشاعر أن يرد على هذا الصوت متجاوباً مع إيقاعه الملهوف المستغيث ، فيوجه حديثه إلى راكبين وهمين شأن كل الشعراء الغرباء الذى كانوا يرسلون إلى قبائلهم وأحبابهم وذويهم برسائل شفوية مع الركبان ، هاهو ذا يخترع راكبين أيضاً يوجه إليهما رجاءه بأن يحملا نجواه إلى أمه .

يحاول الشاعر في هذه المناجاة أن يخفف عنها وقع ما هي فيه من حزن وهم وشقاء ، ولكننا نلاحظ أن الشاعر الذى كان ينبغي أن يفيض في الحديث إلى أمه ليعزيها وذلك بتصوير ما هو فيه كما لو كان شيئاً طبيعياً وعادياً :
يا أمتا هذه منازلنا نتركها تارة وننزلها

يا أمّنا هذه مواردنا نعلها تارة وننهلهها
 هذا الشاعر الذى يحاول تصوير مأساته كما لو كانت شيئا عارضاً مألوفاً مثل
 ورود الماء والصدود عنه يصمت فجأة عن هذه المحاولة التى يعرف أنها يائسة ، فهو
 يعرف أن أمه لن تشفى الكلمات ومحاولة العزاء الذى يعرف أن المغالطة الشعرية
 تلعب دوراً أساسياً فيها ، أما الذى يشقى أمه حقيقة فهو خروجه من الأسر ، من هنا
 يبدأ الشاعر وتبدأ القصيدة تسيل فى واد آخر . فبرغم أن هذا الجزء يرد على لسانه
 ضمن مناجاته لأمه ، إلا أنه فى الواقع موجه فى رسالة عتاب تتضمن احتجاجاً
 مبطناً بالجزع إلى أميره سيف الدولة .

ومرة أخرى يثبت أبو فراس الحمداني أن الجزع والحزن لم يغلباه على أمره ، فما
 إن يبدأ عتابه لسيف الدولة حتى يشعر أن المرارة يمكن أن تقوده إلى القسوة فيميل
 إلى الملاينة والتلطف فى العتاب ، وليس هذا اتفاقاً من أبى فراس ولا مدلة يطلب
 من ورائها من أحد ، ولكن أغلب الظن أن تقدير سيف الدولة كان موضع إجماع
 فى هذه البقعة من الأرض العربية ، وكان تاريخه الحافل بالدفاع عن الأمة
 الإسلامية ينهض مدافعاً عنه هو أولاً ، بل إن فضل سيف الدولة على أبى فراس
 كان غامراً منذ تولى تنشئته حتى افتداه ، من هنا لم يكن أبو فراس بعيداً عن
 الحصافة وهو يكيح مرارته الخاصة حتى لا تقوده إلى القسوة فى العتاب فما إن يبدأ
 بشيء من المجاهرة بالغلظة والفخر بالنفس .

أسلمنا قومنا إلى نوب أيسرها فى القلوب أقتلها
 واستبدلوا بعدنا رجال وغى يود أدنى علای أمثلها
 ليست تنال القيود من قلبي وفى اتباعي رضاك أحملها

حتى يميل إلى مدح سيف الدولة مذكراً إياه بأبناء العم الذين لا يمكن تعويضهم .

يا سيداً ما تعد مكرمة إلا وفي راحتيك أكملها
لا تتيمم والماء تدركه غيرك يرضى الصغرى ويقبلها
إن بنى العم لست تخلفهم إن عادت الأسد عاد أشبلها
ثم يدخل بنا إلى أفق يتسامى إلى آماذ عالية من الحب والتقدير مستخدماً هذه
المهارة الشعرية الفاتنة في الوصول إلى عصب الرضا من سيف الدولة ليحركه في
اتجاه المفاداة العزيزة التي طال شوقه إليها . ونأني إلى صورة شعرية باهرة جسد فيها
أبو فراس حبه العميق لسيف الدولة .

أنت سماء ونحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجيلها
أنت سحب ونحن وابله أنت يمين ونحن أنملها
وبرغم أن نغمة المديح واضحة في هذه الأبيات ، إلا أن الشاعر يقسم المجد مع
أميره ، فهو يشير إلى أن الأمير وأبناء عمه إنما هم كل لا يفصل ولا يتجزأ ، وبعد
ذلك يجزئ الشاعر فيعود من جديد إلى أسلوب العتاب وكأنه تذكر أمه العزيزة التي
تطوى جوانحها على اللهب ، وما هو يحاول إخراجها من خلال هذا الاستفهام
المشكوك :

بأي عذر رددت والهة عليك دون الورى معولها
جاءتك تمناح رد واحداها ينتظر الناس كيف تقفلها
سمحت مني بمهجة كرمت أنت على بأسها مأملها
إن كنت لم تبذل الفداء لها فلم أزل في رضاك أبذلها
ثم يلج بعد ذلك في الإشارة للمودة والقرنى مستخدماً أبسط الصيغ الشعرية ،

تلك الجميل القصيرة البالغة النفاذ إلى القلب إنه يعرف جيداً حرص سيف الدولة على المودة وإخلاصه في الوفاء بالعهد وإبرامه للعقود التي لا يحلها إذا أحكمها ، وهنا تنهمر القصيدة في نوع من العتاب أشبه بالبكاء ، ولكن هذا الانهيار الذي يوحى بالصراحة وبالكلمة الشجاعة والتقدير في نفس الوقت يؤكد عمق الإحساس بالأخوة بين الرجلين ، إنه يخاطبه في ثقة شديدة وهو يراوح في خطابه بين المرارة التي تميل إلى نوع من القسوة وبين التلطف الذي يقود إلى المديح ، وهذه المروحة أشبه بالهددة التي تريح الحواس فتغمر القلب بالإقناع والراحة ، ولا شك أن العلاقة الحميمة بين سيف الدولة وأبي فراس هي التي جعلت الشاعر يوجه للأُمير العتاب قائلاً :

أين المعالي التي عرفت بها تقولها دائماً وتفعليها
يا واسع الدار كيف توسعها ونحن في صخرة نزلها
يا ناعم الثوب كيف تبدله ثيابنا الصوف ما نبدلها
ولكن الشاعر لا يلبث أن يميل إلى التلطف ، وبرغم أن القصيدة تحمل شيئاً من التكرار في صورة اللفظ والمعنى إلا أن الصدق العميق الذي يغلف القصيدة كلها يجعل لهذا التكرار مذاقاً مختلفاً ، فهو بدلاً من أن يصبح تطفلاً على القصيدة يزيد من العمق في المعنى العام الذي يريد أن تصل إليه ويشكل إضافة للبعد النفسي الذي يحاول الشاعر أن يرسمه بإتقان . وكأن الشاعر وهو يتدفق بشكواه قد أنسى أمه في حضرة أميره . ويواصل أسلوب الاستفهام الإنكاري والتعجبي حتى يصل في النهاية إلى قرار لأستلته ، قرار مكين كان ينبغي أن يترك القصيدة تصل إليه دون أن يعلن عنه إعلاناً :

يا منفق المال لا يريد به إلا المعالي التي يؤثلها

أصبحت تشرى مكارما فضلا فداؤنا قد علمت أفضلها
لا يقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنده تنفلها
وبرغم أن الشاعر قد خلص من المراوحة إلى المواجهة ومن طرح الأسئلة إلى
الإفصاح المباشر ، إلا أن هذا الإفصاح لم يفسد القصيدة وإن كان طرحه عنها قد
يفيدها .

إن هذه الرومية الساحرة هي واحدة من بنات الألم العظيم الذي اعتصر أبا
فراس وطحنه بين رحاه . وحسب الشاعر أنه أبدع مثل هذه الخريدة التي تظل درة
في قلادة الشعر العربي ، ولا شك أن الصدق قد أمد القصيدة بالتأثير البليغ ، وتظل
الشاعرية الأصيلة لأبي فراس الحمداني متلاثلة في أبيات القصيدة كلها لتعطي
صورة لقلب هذا الفارس الشاعر الأمير الذي واجه بعزم مأساوية مصيره وتقلب بين
مرارة الأيام وقسوة حظوظه حتى مات في مكانه كفارس بعد أن أعطى الأدب
العربي شهادة ناصعة ناطقة بروعة وبهاء وصفاء شاعريته .

دراسة لنص قديم ألا ليت أيام الصفاء جديد

من شعر جميل بن عبد الله بن معمر

ودعها تولى يا بئس
صديق. وإذ ما تبدل
وقد قرّبت نضوى : أمصر تريد ؟
أتيتك فاعذرنى فدتك جدود
فدمعى بما أخفى الغداة شهيد
إذا الدار شطت بيننا سترود
من الوجد قالت ثابت ويزيد.
مع الناس قالت ذاك منك بعيد
ولا البخل إلا قلت سوف تجود
وما ضرنى بخل ففهم أجود

ألا ليت أيام الصفاء جديد
فنغنى كما كنا نكون وأنتم
وما أنسى الأشياء لا أنسى قولها
ولا قولها. لولا العيون التى ترى
خلى ما أخفى من الوجد ظاهر
ألا قد أرى والله أن رب عمرة
إذا قلت ما بى يا بئس قاتلى
وإن قلت ردى بعض عقل أعش به
فما ذكر الخلان إلا ذكرتها
إذا فكرت قالت قد أدركت وده

ولا حبا فيها يبيد يبيد
إذا ما خليل بان وهو حميد
من الله ميثاق لنا وعهود
وما الحب إلا طارف وتليد
وإن سهله بالمنى لصعود
وأبلى بذاك الدهر وهو جديد
يلدوف لهم سما طماطم سود
تضاعف أكيالهم وقعود
إذا جثت إياهن كنت أريد
وفي النفس بون بينهن بعيد
تماحل غيطان بكن ويبد
وكل قتيل عندهن شهيد
إلى اليوم ينمى حبا ويزيد
لبشة حب طارف وتليد
لها بالتلاع القاويات وثيد
بواى القرى إفى إذن لسعيد
وما رث من حبل الصفاء جديد
وقد تطلب الحاجات وهى بعيد
بخرق تبارها سواهم قود
إذا جار هلاك الطريق وفود
وصدر كفائور الرخام وجيد

فلا أنا مردود بما جث طالباً
جزتك الجوازي يا بشين ملامة
وقلت لها بينى وبينك فاعلمى
وقد كان حبيبكم طريفاً وتالداً
وإن عروض الوصل بينى وبينها
فأفانيت عيشى بانتظار نوالها
فليت وشاة الناس بينى وبينها
وليت لهم فى كل ممسى وشارق
ويحسب نسوان من الجهل أننى
فأقسم طرف العين أن يعرف الهوى
فأعرضننى عن هواكن معرض
لكل لقاء تلتقيه بشاشة
علقت الهوى منها وليدا فلم يزل
فلو تكشف الأحشاء صودف تحتها
يذكرنها كل ربح مريضة
ألا ليت شعرى هل أبيت ليلة
وهل ألقين سعدى من الدهر مرة
وقد تلتقى الأهواء من بعد يأسه
وهل أزجرن حرقاً علاة شملة
على ظهر مرهوب كأن نشوزه
سبتنى بعينى جؤذر وسط ريرب

تزيف كما زافت إلى سلفاتها
 إذا جثتها يوماً من الدهر زاثراً
 بصد ويغضى عن هواى ويحتنى
 فأصرمها عمداً كأتى بجانب
 فن يعط في الدنيا قريناً كمثلها
 يموت الهوى منى إذا ما لقيتها
 يقولون جاهد يا جميل بغزوة
 ومن كان في حبي بثينة يمتري
 لأن كان في حب الحبيب حبيبه
 وأحسن أيامى وأينج عيشتى
 ألم تعلمى يا أم ذى الودع أننى
 فقلت لها يا بنى . . أوصيت كافياً
 مباحية طى الوشاح قيود
 تعرض منقوص اليدى صدد
 على ذنوباً أنه لعنود
 ويغفل عنا تارة فنعود
 فذلك فى عيش الحياة رشيد
 ونحيا إذا فارقتها فيعود
 وأى جهاد غيرهن أريد
 فبرقاء ذى ضال على شهيد
 حدود. لقد حلت على حدود
 إذا هيج فى يوماً وهن قعود
 أضاحك ذكراكم وأنت صلود
 وكل امرئ لم يرعه الله معمود

القصيدة التى كنا معها هى إحدى عيون الشعر العربى فى كل عصوره ،
 أما شاعر هذه القصيدة فهو جميل بن عبد الله بن معمر العذرى من تلك القبيلة
 الشهيرة فى تاريخ الأدب بركة الإحساس وحرارة العاطفة والعفة فى الحب ، حتى
 لقد نسب الحب العفيف أو الحب الرومانسى إلى هذه القبيلة . وما كان هذه القبيلة
 أن يذاع لها اسم أو تسير الركبان بشهرتها لولا شعر جميل بن معمر ، فهو الذى خلق
 لها بشعره تاريخنا ، لقد عدا رائداً من رواد الشعر الغزلى فى بداية العصر الأموى ، وإذا
 كان النقاد يرون فى عمر بن أبى ربيعة شاعر الحضر الذى أشاع تقاليد جديدة فى
 الشعر بأسلوبه المتميز الجذاب ، فإن نفس هؤلاء النقاد لا يستطيعون وهم بصدد
 الحديث عن بداية عصر بنى أمية أن ينكروا أن المدرسة التى ترعّمها جميل بن معمر

ويشركون معه كثير عزة قد اقتسمت مع مدرسة عمرين ألى زبيبة حفظها من المجد والتأثير والإبداع ، ويرغم أن مدرسة ابن ألى ربيعة كانت أكثر حداثة في أسلوبها ورؤيتها وتعبيرها عن الطبقة الصاعدة من صفوة المجتمع الإسلامى في ذلك الحين ، إلا أن إضافة جميل بن معمر الحقيقية والتي جعلت دوره أساسياً في هذه الحقبة هى أنه أولاً وقف على تقيض مدرسة الغزل الحسى ، فكان هذا التضاد ظاهرة تؤكد ذاتها من خلال المقارنة المستمرة ، ثانياً لأنه كان خطوة متميزة بين الشعر الجاهلى الذى امتزج فيه الحس بالمعنى والعذرى الرومانسى بالواقعى ، فكانت هذه سمة جديدة أيضاً رفعت من قيمة هذا الشعر أو على الأقل جعلت له منهجاً متميزاً ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الحقبة كانت لا تزال قريبة العهد بالقيم الإسلامية في نقائها الأول كان للشعر العفيف حظه من القبول لدى مجتمع لم يبتعد عن الطهر وطلب المثل العليا . ولعل من أكثر العوامل تأثيراً في ذبوع شهرة جميل هى البساطة الأخاذة التى أنشد بها شعره ، فقد كان هذا الشعر سهلاً واضحاً قريباً من القلب ومهد لهذا الشعر أن يحاط بالجاذبية والسحر الإطار القصصى الذى قدم من خلاله ، فقد قدم هذا الشعر من خلال قصة حب واحدة ، ولكنها ذات أبعاد شتى . قصة حفلت بالمغامرة والشجاعة والوفاء والمناورة والتهديد والرحيل والغربة والحزن والخصام والصلح ، هى قصة حب جميل لبشينة .

يقول صاحب الأغاني : « وجميل شاعر فصيح مقدم جامع للشعر والرواية ، كان راوية هذبة بن الخشرم وكان هذبة شاعراً راوية للخطيئة وكان الخطيئة شاعراً راوية لزهير وابنه ، وقال أبو محم : آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثير ، وكان راوية جميل وجميل راوية هذبة وهذبة راوية الخطيئة والخطيئة راوية زهير ، والقدماء يقدمون « جميل » على كثير ، وقال بعضهم ما استشدت كثيراً قط إلا بدأ .

بجميل وأنشدني له ثم أنشدني بعده لنفسه وكان يفضلته ويتخذة إماماً . وإذا كان لكل شاعر تجربته الكبيرة فإن قارئ الكتب التي تحدثت عن جميل وقارئ شعره أيضاً يرى أن قصة حبه لبثينة كانت هي شغله الشاغل وهمه في هذه الدنيا ، فلا نكاد نعرف له عملاً ولا مقاماً ولا رحيلاً إلا من أجل العشق الذي ملك عليه أمره ، أليس هو القائل :

يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد
فهو لا يرى لنفسه جهاداً في هذه الدنيا إلا جهاده في سبيل حبه ، ولقد خلف جهاده هذا تراثاً أصبح في تاريخ الأدب العربي ملهماً ومثالاً . وما كان جميل بن معمر عاشقاً ضعيفاً غلبه ضعفه فأفرغ حرارة شوقه إلى محبوبته في تهويمات ومشاعر وأنحلام ، ولكنه شاعر فصيح جزل العبارة ، ورجل بالغ القوة والشجاعة تلعب المخاطرة دوراً هاماً جداً في حياته العاطفية ، كان جسوراً لا يهاب أهل محبوبته ولا حتى زوجها بعد أن تزوجت - وكان حب بثينة ثابتاً في قلبه تغلغل إلى أطرافه وعروقه وشغاف قلبه ، شمل حياته من الصبا وحتى الموت فهو حب كبير حقاً . كان أول ما علق ببثينة أنه أقبل يوماً بإبله حتى أوردتها وادياً يقال له بغيض ، فاضطجع وأرسل إبله مصعبدة وأهل بثينة بذنب الوادي فأقبلت بثينة ، وجارة لها واردتين الماء فترتا على قصصا له برك فرمتهن «أى فرعتهن» وهي إذ ذاك جويرية صغيرة فسبها جميل فافترت عليه فلهج إليه سبابها فقال :

وأول ما قاد المودة بيننا بوادٍ بغيض يا بئين سباب
وقلنا لها قولاً فجاءت بمثله لكل كلام يا بئين جواب
كانت هذه البداية مقدمة ضرورية لحب ظل يتأجج في قلب جميل وبثينة حتى أشعل القصائد التي ذاعت ورواها الرواة وكانت القصص الصغيرة التي تكثف هذا

الحب الصحراوي المراوغ تمتلئ بالمبالغات والشايات ، وعملاً بالتقاليد العربية . فإن شعر جميل في بشية والقصص التي تنقلت عن لقاءها قد منعت أهل بشية من الموافقة على زواجها . نفس ما حدث لجنون ليلى . وإذا كان هذا الحرمان مصدر حسرة وأسف لقراء قصص الحب فإن هذا الحرمان نفسه هو الذى صنع لنا هذه الباقية النضيرة من ثمار الحديقة الشعرية التي تفتحت في قلب جميل بن معمر ونعمت بها قبيلة عذرة واستمتع بها كل عشاق الشعر الجميل . وتمتلئ قصة جميل ابن معمر بالطرائف والمغامرات والمنارات والوساطات التي تقوم بها الجوارى بين العشاق ، ولكن قصة جميل قد تعرضت لمثل ما تعرضت له كل قصص الحب من المبالغات بل اختراع الوقائع التي لم تحدث قط ولكن الملاحظة الأساسية على هذه القصة هي التناقض الجوهرى الذى يحاصر كل من يقرأ أحداثها .

فقد اشتهر جميل بالعفة وبرهن شعره على ذلك أفضل برهان وصار علماً على ما يسمى بالحب العذرى وهو ما يقابل في زماننا مصطلح الحب الأفلاطونى وفي حياته ما ينبئ عن هذه العفة ، وهذا الترفع عن إشباع الحواس ، ولكن في وقائع حياته أيضاً ما يقطع بأن هذه العفة لم تكن مطلقة ، وحسب الباحث أن يرى في إصراره على مواصلة حبه لبشية بعد زواجها ومجاهرتة بهذا الحب ومحاولاته المستمرة التقرب إليها والحصول على مآربه منها ، وقد قام الشفعاء والوسطاء من الأقارب والجوارى بتحقيق رغبة العاشقين ، ونسوق هذه الحادثة كما رواها صاحب الأغاني برهاناً على عفة جميل .

سعت أمة لبشية بها إلى أبيها وأخيها وقالت لها : إن جميلاً عندها الليلة فأتياها مشتملين على سيفين فرأياه جالساً يحدثها ويشكو إليها به ، ثم قال لها يا بشية أرايت ودى إياك وشغفى بك ألا تجزيه ؟ قالت بماذا ، قال بما يكون بين المتحابين ،

فقلت له : يا جميل أهذا تبغى والله لقد كنت عندى بعيداً عنه ولئن عاودت تعريضاً بريبة لا رأيت وجهى أبداً ، فضحك وقال والله ما قلت لك هذا إلا لأعلم ما عندك فيه ، ولو علمت أنك تجهينى إليه لعلمت أنك تجهين غيرى ، ولو رأيت منك مساعدة عليه لضرتك بسقى هذا ، ما استمسك فى يدى ولو أطاعتنى نفسى هجرتك هجرة الأبد أو ما سمعت قولى :

وإنى لأرضى من بثينة بالذى لو أبصره الواشى لقرت بلابله
بلا وبألا أستطيع وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضى أواخره لا نلتقى وأوالله
فقال أبوها لأخيها : قم بنا فما ينبغى لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من لقائهما ،
فانصرفا وتركاهما . . وقد أفاضت كل كتب التراث التى ذكرت جميلاً وشعره فى
دلالة هذا الحدث على عفة حبه ، ولكن هذه الكتب أغفلت وقائع أخرى على
التقيض من دلالة هذه الحادثة .

وفى كتاب الأغاني الكثير من هذه المغامرات التى تقطع بأن جميل لم يكن
مطلق العفة وإلا لما كان لديه معنى ، ولكن المشهور عن هذا الحب أنه كان
رومانسياً يقرب من الوجد الصوفى .

إذا تأملنا قصيدة جميل ألا ليت أيام الصفاء جديد - وجدناها تعطى انطباعاتاً
بأنها كتبت فى فترة متأخرة من فنه وحياته ، وأغلب الظن أنها كتبت فى مصر بعد
رحلته إليها حيث مات بها ، أو أنها كتبت خلال الرحلة ذاتها لأن فيها ذكراً لهذه
الرحلة . والقصيدة مرآة كبيرة لنفس جميل بن معمر حيث تهيج الذكريات
وتتداخل المواقف يحيطها شجن عميق ويبطنها إحساس شامل بالحسرة واللوعة .
وفى هذه القصيدة التى خيل إلى أنها كتبت قبيل أن تم حياة جميل بقليل تأكيد

لما ذهبنا إليه من أنها صورة لحبه الذى كان أهم حدث فى حياته كلها . هانحن أولاء نر
وهو غريب عن وطنه وقد خسر حبه وتراكت عليه شواغل الحياة يصف لنا قصه
هذا الحب وصفاً حياً نابضاً بالحركة والحياة من خلال هذه المواقف الوجدانية
المشحونة بالفرح والحزن . وفى هذه القصيدة اكتمال لمنهج الفن وأسلوبه الذى
عرف به فكأنها بهذا خلاصة فنه تتضمن عصاره حياته لتقدم غرامه الكبير فى أنص
ديباجة وصلت إليها موهبته الإبداعية ، ولعلها أشهر قصائد جميل على الإطلاق
والقصيدة تبدأ بحسرة تترقق خلف هذا التقى للمستحيل باستعادة أيام الصفاء
وهى الأيام التى نعم فيها بالحب والصبا وبراءة النفس من هم الغربة والفق
ويلفتنا فى هذا البيت الأول أمنيته بجدة أيام الصفاء أنه لا يتمنى عودة هذا العو
فيكون تكراراً لما كان أو صورة منعكسة من الماضى ، بل يريد لهذا العهد أو يتم
لو أن هذا الصفاء يكون جديداً كما كان فى أول عهده به ، ليس عودة وتكراراً
بل إنشاء جديداً وخلقاً جديداً يريد أن يحدث ما حدث ليس للمرة الثانية وإنما أ
يحدث من جديد لأول مرة ، وهذا هو المستحيل المركب - فعودة الزمن محال
وحدث ما حدث وكأنه لم يحدث محال جديد ، وهذا منطلق الشعراء . الصبوة إ
المطلق وما هو يدخل عالم الصفاء الذى ينشده من باب الأحلام والذكرى
ويسط أمامنا ملامح هذا العهد الذاهب الغارب . فيتحدث عن الغنى الذى كا
فى ذلك الوقت ، والغنى الذى يتحدث عنه جميل هو امتلاء النفس بالحب والمود
والطمأنينة وراحة القلب ، حيث كانت الصداقة تربط بينه وبين بثينة ولم ينس وه
يذكر الغنى أن يشير إلى أن ما أعطته من وصلها كان زهيداً ، وهنا يقيم الشاء
مقابلة بين الغنى والزهد المبدول فنخرج بمعنى واحد هو القناعة بهذا القليل والقناء
هى الغنى ، لأن فيها استغناء . وها هو ذا يتوجع للحظة الفراق الأليمة ، فقد سأك

وهى عالمة ببحر باب السؤال ولكن التصريح في مثل هذه المواقف لا معنى له :
وما أنسى م الأشياء لا أنسى قولها وقد قرئت نضوى أمصر تريد
ولا قولها لولا العيون التي ترى أتيتك فاعذرنى فدتك جدود
هذا هو موقفها . تعبير بالغ الدلالة على خشية الفراق وإعلان خفي بالحلب
المكين في نفس بشينة الجميل . ويناشد صاحبيه معلناً أن دموعه تشهد بما يخفيه من
الوجد ، والحقيقة أن الشاعر لم يكن يخفي وجده وإنما أراد أن يقول إن هذه الدموع
إنما هي فيض البنايع التي امتلأت وفاضت وكيف لا تمتلئ نفسه وتفيض بعد أن
يشس من حبه ، وهاهو الخليفة الأموي يحظر عليه الإلمام بمضارب قبيلة حبيته فلا
يرى أمامه إلا الهجرة وشد الرحال إلى مصر . ويتنبأ الشاعر بأن الرحلة لن تجلب له
العزاء الذي يرجو ولا السلوان الذي يطلب وإنما الدموع سوف تظل مترددة حيرى
في عيونه تغدو وتروح .

ألا قد أرى والله أن رب عبرة إذا الدار شطت بيننا سترود
وهنا لا نستطيع أن نقول إن بناء القصيدة متأسك يبدأ بداية تقود إلى تطور
شعري في اتجاه قمة درامية معينة ، وإنما القصيدة بمثابة عقد من الذكريات يتتفرق
نفسه مشعاً بالفرح والحزن ملتقطاً من الصبا والشباب ، هذه اللوامع من المشاهد
المؤثرة بينه وبين حبيبته ، وقد أشارت الشروح والكتب التي أوردت القصيدة إلى
اختلاف ترتيب الأبيات . وبالطبع لقد خضع هذا الترتيب لمزاج الرواة
والمستشعدين بشعره . فليس لدينا ونحن نتذوق هذه القصيدة إلا أن نستسلم لعالمها
وألوانها المتعددة ومزاجها المتقلب . ولا شك أن ذاكرته التي تصب في قلبه قد
احتشدت بهذه الصور العريضة على نفسه والقاسية في نفس الوقت . فبعد أن ينقل
لنا ما يؤكد حبها له نراه ينقلنا إلى مشهد من مشاهد الهجر أو الدلال بمعنى أصح

حين يقول في حوارياته العذبة :

إذا قلت : ما بي يا بشينة قاتلي
وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به
فما ذكر الخلان إلا ذكرتها
إذا فكرت قالت قد أدركت وده
فلا أنا مردود بما جئت طالباً
إلى أن يعلن فشله وخسارته الفادحة :

فأقنيت عيبي بانتظار نوالها وأبليت بذاك الدهر وهو جديد

ولاشك أن الوشاة قد لعبوا دوراً في مواقف المهجر التي كانت تحدث بين
الحبيبين حتى إنه ليتمنى أن يدس العبيد السود لهم سماً في طعامهم بل يتمنى أن
تكبل القيود هؤلاء الوشاة في صبحهم ومساءهم . ويتنقل بنا الشاعر وهو بهم في
حديثه ذكرياته إلى صورة أخرى تبرز لنا إعزازه لبشينة وحرصه عليها ووفاءه المنقطع
النظير ، فهو يصور لنا تهافت النساء عليه وغرورهن وظنهن بأنه وقع في غرامهن ،
وذلك لأنه كان يلجأ إلى حيلة . ما أظن إلا أن النساء هن اللواتي يلجأن إليها وهي
تشثت النظر حتى لا يعرف الوشاة إلى من ينظر ، فلا تهتم بحبوبته فما هو ذا يقسم
طرف العين بين بشينة وبينهن حتى يخدع وشاته .

فأقسم طرف العين أن يعرف الهوى وفي النفس بون بينهن بعيد
وبجهر جميل بحبه لبشينة ويستطرد في هذه المجاهرة وكيف لا يستطيع الإعلان
عن حبه وقد كان لقاؤهما مصدر سعادة كبيرة له ، بل كيف يخفى حباً تمكن منه منذ
كان صبيّاً ، فهو حب قديم جديد .

علقت الهوى منها وليداً فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد
 فلو تكشفت الأحشاء صودف تحبها لبثنة حب طارف وتلبد
 وهامى ذى الحسرة تعود من جديد يوججها الشوق إلى وادى القرى موطن قبيلة
 العذريين ، فيعود إلى القمى ويبسط لنا صورة من حياته فى ذلك العهد الجميل وهو
 يعلى نفساً بلغ بها اليأس مداه ولكنه يرى أن الحاجات قد تطلب وهى بعيدة .
 وقد تلتقى الأهواء من بعد يأسه وقد تطلب الحاجات وهى بعيد
 وبعد أن يصور مشهداً من مشاهد حياته فى وادى القرى يرفع لنا من جديد
 صورة بثينة وهى تتهى فخرأً بجمالها وسط قريباتها ويتخيل الشاعر من يصير قريباً لها .
 فمن يعطى فى الدنيا قريباً كمثلهما فذلك فى عيش الحياة رشيد
 ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الأبيات التى حظيت بشهرة كبيرة ، والى يقول
 فيها :

يموت الهوى منى إذا ما لقيتها وبحيا إذا فارقتها فيعود
 يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد
 ومن كان فى حبي بثينة يمتري فبرقاء ذى ضال على شهيد
 إلى أن يقول :

ألم تعلمى يا أم ذى الودع أننى أضاحك ذكراكم وأنت صلود
 حتى وهو يضاحك ذكراها تبدوله متجهمه معرضة عنه . والحقيقة أن الغربة
 والحسرة والفقد هى التى تتجهم للشاعر فتصور له وجهها صلوداً .

إن جميل بن معمر يظل علماً على مدرسة باذخة الثراء فى الشعر العربى ، وهو
 يعد نموذجاً مثالياً للشاعر الشجاع الذى كان العفاف قيمة من قيمه الأخلاقية ،
 ولاشك أن شعره قد جاء صورة نقية لشفاافية روحه وأصالة شاعريته ورقة نفسه ،

وليس عبثاً أن يظل جميل بن معمر حياً في ذاكرة الشعر العربي ، فقد شق لهذا
الشعر نهراً كبيراً ارتوت منه أرواح الصنات وقلوبهم ، ويظل شعره ملمحاً بارزاً في
قسمات هذا الشعر الذي حمل طوال قرون كل كنوز الوجدان العربي وأحلامه .

إلى أين يتجه الشعر الحديث . . ؟

كثيراً ما تتحول معاركنا النقدية إلى خصام مرير توجهه الدوافع الذاتية وتطفته النزوات ، وقبل أن تصبح نتائج هذه المعارك أسساً موضوعية لموقف فكري أوفى أو أدنى جديد فإن التراشق الأعمى بالاتهامات يضلل كل متتبع لمخلص هذه المعارك ، كل هذا وسط دخان كثيف من سوء الفطن . والرغبة في الانتقام غير العادل لإحباطات قديمة أوراثة ، وكم من أفكار جديدة وثدت تحت دعاوى غير موضوعية ، وكم من أفكار بالية عادت للظهور لتطرح أسئلتها البلهاء حول موضوعات لا تشغل إلا الفارغين ، ولأن المعارك تشتعل وتهدأ بعيداً عن كل اعتبار إيجابي للحقائق فإن معظم هذه المعارك قد انتهت بهزيمة كل الأطراف ، وظلت الحقيقة غائبة عن الجميع . حدث هذا خلال المعارك الكبرى حول قضية الفن للفن والفن للحياة ، وقضية التراث وقضية الشعر الحديث ، ولقد قوبلت قضية

الشعر الحديث في البداية بلون من الأزدياء سرعان ما تحول إلى موقف من الاعتدال، التحدى الذى تطور إلى موقف شبه عدوانى فى النهاية . ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل على العكس تبنته الأجيال الجديدة . وكان السبب الأساسى فى صعود هذا الشكل أنه كان استجابة متطورة للحصر أخذت شكل المصمود والانتشار ، كانت الحياة الأدبية تفتتح للجديد فى القصة والرواية والشعر والمسرح والتمجهاات النقدية المعاصرة . وكان الشاعر الحديث يتأهب للتحلىق فى الآفاق العالية التى أتاحها حرية التخفف من الأطر التقليدية ، وكان موقف النقد إيجابياً على المستوى النظرى والتطبيعى معاً . وتمكنت الدائرة القصيرة من المثقفين الذين يلتفون حول حركة الشعر الحديث أن توسع من نطاقها بفضل تضامر جهود الشعراء والنقاد وترحيب وسائل الإعلام ذات الأفق الواسع بهذا اللون الحيوى . وأمكن الحصول على كثير من الثمار الناضجة فى إطار القصيدة وفى إطار محاولة تطوير الشكل للأداء المسرحى . وفجأة ظن الشعراء أن الحركة قد بلغت تمام مسيرتها ووجد النقاد فناً وأدباً صاعدة خاصة القصة القصيرة التى حققت تطوراً فنياً ملحوظاً بعد حرب ٦٧ فى اتجاه الصدق الفنى والولع برؤية الواقع بطريقة واقعية خالية من التعنت وفراض الأطر الأيديولوجية عليها . وكان المسرح هو الآخر يشهد نهضة كبرى ، ورأى النقاد أن المسرح يحتاج لجهود أقل فنياً فى نقده من الشعر . واختفت من الصحف والمجلات الأدبية الدراسات المتخصصة حول الشعر الحديث إلا من بعض المقالات التى كتبت بدافع المجاملة أو تقديم القرابين لأصحاب النفوذ من الشعراء . وفى ذلك الوقت كانت هناك أجيال جديدة من الشعراء تردح من الساحة لأخذ دورها فى حركة التطور التى ظنوها بلا نهاية . وبدأ المسرح فى الإضلال حول كوكبة الشعراء الجدد وتحولت الحركة الشعرية إلى نوع من الاجتهاد الذى

اعتمد في البداية على الأصالة والصدق واحترام عملية الإبداع بعيداً عن أية اعتبارات أخرى . ولكن الذي حدث أن بعض الشعراء خاضوا تجربة تطوير أشعارهم بعيداً عن عناصر الواقع الثقافي مفترضين أن استقلال العملية الإبداعية سوف ينقذها من السقوط في الجمود ، وبدأت عملية تطوير شاقة كانت تجد روافدها في تطور مماثل لحركة الشعر الحديث في البلاد العربية الأخرى ، ولكن الذي عجل بالأزمة الحقيقية هو أن التطوير للأدوات الفنية قد سقط وبشكل مباشر تحت تأثير الاتجاه واحد يمكن أن ندعوه باتجاه خلق الأساطير الذاتية ، وذلك من خلال إدخال العالم إلى الذات بدلاً من دمج الذات بالعالم ، حدث موقف عكسي لما كان ينبغي أن يحدث تماماً في هذه المرحلة التي تغل بالتغيرات ، لقد حاول بعض الشعراء أن يتحصنوا ضد ما هو عابر وسطحي ومتغير فسقطوا في بئر الذاتية العميقة ، وبالطبع فإن هذه الآبار تأخذ حجم وقدرات وموهبة وصدق كل شاعر . فالشاعر الذي رشح نفسه للحصول على جائزة كبرى من التاريخ قد رأى أن يعوص في أعماق التراث ويتزود بأحدث الأساليب الفنية المعاصرة .

ولكن هذا الاتجاه قد سقط في ثلاثة أخطاء .

الأول :

أن الطموح لخلق أسطورة الذات كان طموحاً أنانياً هدفه عبادة الذات قبل الإخلاص للحقيقة الفنية .

الثاني :

أن هذا الاتجاه قد اعتمد على الصورة الشعرية المتترعة من الداخل مما جعل رموز هذه الصور شخصية وبالعلة الغموض وبعيدة عن إنشاء علاقة حميمة بين المبدع والمطالع .

الثالث :

إنه قد تم تجاهل عناصر الواقع الحضارى والثقافى ، وبدلاً من أن يتم نفى الواقع فقد تم نفى الشاعر .

ربما لا يكون التخلف العلمى هو مسئولية الشاعر وحده ، وإنما مسئولية الجامعات والمدارس والمراكز العلمية . والشاعر مطالب بأن يستجيب للإلحاح عصر باذخ التقدم ومتطلبات فنه الصعبة ، ولكن ذلك كله لا يعفيه من التغلغل فى وجدان مواطنيه لأنه مسئول عن اللحظة الحاضرة وشاهد عليها . لقد فرض الاتجاه واحد فى تطوير العملية الشعرية الحديثة نفسه لسبب واضح ، هو أن هذا الاتجاه قد صور العملية الفنية وكأنها عملية ذاتية بحتة ، وصور حرية الشاعر كما لو كانت عنصراً مقدساً ، ولاشك أن الحرية الفنية هى ضرورة وجود وحياة ونمو للفنان ، ولكن عبادة الذات ليس مفهوماً متقدماً لقضية الحرية . ورأى الشاعر الطالع أنه له أن يجرب ما يشاء له التجريب تحت مظلة الحرية المطلقة . ولكن هذه الحرية قد أوشكت فى الواقع أن تكون وهماً لأنها لم تعد تضم شعراً حقيقياً بل أصبحت تجمع نشازاً من الأصوات الفجة استمرت الكسل وتقديس الذات وأدمنت اعتناق الحرية طبقاً لأكثر التفاسير بلاهة . . لقد حدث ما وقع إبان ظهور حركة الشعر الحديث ذاتها ، فقد توهم الكثيرون أنهم شعراء بسبب قدرتهم على إتقان تقليد الشعراء الآخرين وكتابة خيالاتهم العشوائية بطريقة سهلة - وفى الفن كما فى الحياة لا يصح إلا الصحيح لم يستطع هؤلاء الشعراء أن ينموا النظر طويلاً بحماية مفهومهم السطحي للحرية ، فسقطت أشعارهم ميتة ووجدوا بعد فترة أن ثمة أشياء أخرى يمكن أن تكون أكثر تسلية أو أكثر جدوى فإرسوها ، ونفس ما حدث فى الماضى يحدث الآن ، وهو أن الإطار الجديد الذى يقوم أساساً على عدة عناصر

لا أدبها إلا من خلال العجز عن استخدامها الاستخدام الصحيح . هذه العناصر تتمثل أساساً في عملية التداعى الحر للمعانى والصور ، وهذه العملية مرتبطة سيكولوجياً بفقدان الثقة في الواقع بعد حرب ٦٧ ، وقد شاع هذا الأسلوب في القصة القصيرة أيضاً ، ولكنه في الشعر أصبح شائعاً لأنه في الواقع كان سهلاً بالنسبة إلى أنصاف المهويين ومعدومي المهبة أساساً ، ثم هناك العنصر الآخر وهو تدوير القصيدة . وهذا التدوير قد أسهم هو الآخر في إعطاء مسافة زمنية للشاعر مكتته من أن يريح نفسه من قبضة البيت المقبل ومن قبضة الوقفة العروضية في زمن قصير . وقد ساهمت هذه العناصر وبجانها عناصر أخرى مثل عملية تحرير الخيال الواسعة والخصار النقد في خلق هذه المناهات التعبيرية التي دخلتها القصيدة الحديثة . إن هذه السهولة المتوهمة إنما هي فخ حقيق لكل شاعر لا يسيطر على أدواته سيطرة كاملة لأن تفسير الحرية كوسيلة فقط لتلبية الرغبات إنما هو تفسير يقود فوراً إلى الفوضى ، ولا شك أن المواهب الحقيقية تعرف طريقها جيداً وتعرف أن المعاناة من خلال عملية التكوين الثقافي وعملية الإبداع ذاتها إنما هي ضرورة للفنان كي يلدع ، أما التلقائية والقفز على الأشكال الأخرى للشعراء الآخرين ومحاولة تقديس أسطورة الذات ، كل هذا سوف يسعى بنا سعياً حثيثاً لتدمير فكرة الشكل الحديث نفسها ، وكذلك تدمير مفهوم الحرية في الفن ، ولعل أهم الملاحظات على تطوير حركة الشعر الحديث في مصر ما يلي :

— جمود النمط الذى تكتب به القصيدة بالإضافة إلى أن الرموز قد أصبحت ألغازاً لا يقدر حتى صاحبها أن يدرك الإحساس الذى ينقله إلى قارئه من خلالها .
— التشابه في بناء الجملة الشعرية وفي طريقة تشكيل الصورة كما ظهرت بوادى في التعبير يمكن أن تكون سريالية .

وأول تفسير لهذا التشابه هو وقوع كثير من الشعراء الجدد تحت تأثير شعراء آخرين وعدم قدرتهم على مقاومة إغراء هذه الفوضى الفنية . إن الشاعر بخاصة والفنان بعامة يكتسب أهميته الكبرى من التميز الذى تجلّى في كل عناصره الفنية ، وهذا التميز يأتى أولاً من أصالة الموهبة وطريقتها الخاصة في الإبداع والتشكيل مما يجعل كل عمل فنى إذا تحققت له هذه الأصالة إضافة حقيقية إلى النوع الأدبى الذى يخلق في إطاره . وبرغم وجود أصوات شعرية جديدة كثيرة تمتلك موهبة حقيقية إلا أن الملامح الأساسية قد طمست تحت طوفان التشابه والجمود والنمطية . وهنا يبرز بالحاح دور النقد الأدبى . ليقدم تقييماً جديداً يتسم بالموضوعية لما تحقّق في إطار القصيدة الحديثة خلال السنوات العشرين الماضية وليعيد من جديد من خلال منظور نقدى ملائم للمرحلة التى نعيشها تحليل النتائج التى كانت في بعض المراحل قد وصلت إلى اليدييات ، ولابد من اعتبار هذا العمل ضرورياً حتى لا يتعلق الشعراء الجدد بأوهام ذاتية تدفعهم إلى رفض كل ما تمّ إنجازه تحت أى زعم من المزاعم أو يدفعهم إلى تبني هذه المراحل بسلبية قد تقضى عليهم . إن النقد مطالب وبشدة بأن يعود إلى الساحة لمعرفة الأصيل من الزائف والواعد من الخالى من الموهبة وذلك من خلال دراسة أحدث الاتجاهات المعاصرة في بناء الصورة وموسيقيتها ودراسة الفشل الواضح الذى لحق علاقة الشاعر بجمهوره . والعناصر التى سبق أن ذكرتها كسبب للمرض الشعرى إنما هي عناصر فنية يمكن أن تكون سبباً لتحقيق إضافة فنية حقيقية إذا استخدمت الاستخدام الأمثل في ظل مقتضيات الفن وحده ، ولكن الذى يحدث الآن إنما هو نوع من العشوائية الشعرية . ليست هذه دعوة لكبح الجراح وإنما هي دعوة للتأمل ومراجعة موقف الحركة الشعرية الحديثة من أجل إنقاذها وإنقاذ مستقبل الشعر في مصر . ولاشك

أن الشاعر المصري ليس هو المسئول الوحيد عن ضياع مركزه الفني في الحركة الثقافية ، بل إن عناصر أخرى كثيرة تقف في وجهه في مقدمتها الأمية التعليمية والامية الثقافية ومستوى المعيشة ، ولكن الشاعر الأصيل مطالب بأن ينقذ موهبته من التردى في الغموض والشبابه . فالشاعر الحقيقي أرفع من أن يكون تابهاً لشاعر آخر . إن بعض النقاد يتقاعسون لأنهم لا يجدون أمامهم الروائع الشعرية التي تجعل عملية النقد ممتعة ، ولكن الشعراء يملكون في الواقع أن يخرجوا من إسار أزمتهن التعبيرية من خلال الصدق والمعانة والإخلاص لفنهم دون الأهتمام بما هو زائف من الأغراض .

هذه صيحة لا أريد لها أن تبلغ أسماع النقاد وخدمهم وإنما أريد لها أن تبلغ كل من يحرص على مستقبل الشعر . هذا الفن الرفيع الذي كان وما زال وسيظل صوت الوجدان القومي وموسم الجمال في النفس الإنسانية ودافعاً قوياً لحب الحياة وسلاحاً روحياً يدافع في بسالة عن قيم الحق والخير والجمال والحرية والعدالة الإنسانية .

تعاقب الأجيال في الشعر المصري الحديث

الشعر الحديث هل كان ضرورة ؟

كان ظهور الشعر الحديث شهادة مؤكدة لحبوية وقدرة الشعر العربي على التطور المتفاعل مع واقع مثير وغارق إلى أذنيه في عراك حضارى ونضال ضد الاستعمار وطموح حقيقى للتقدم الاجتماعى . ولم يكن هذا اللون الذى انتشر بسرعة مذهلة لأسباب كثيرة بعضها زائف ، لم يكن إدانة للشعر العربي بل كان امتيازاً لخصوبة اللغة العربية من ناحية وتعبيراً عن أصالة العبقرية الشعرية في هذه اللغة . ولم يكن الشعر الحديث بدعة تفضى إلى الضلال كما يصر المحافظون ومازالوا يصرون آملين أن يسقطوا من حساب التطور - الثلاثين عاماً الأخيرة - وهى التى شهدت ميلاد وازدهار هذه الحركة الشعرية العميقة التى بلغت من القوة حداً تجاوز كل تصور محتمل - وببساطة نستطيع أن نقول إن الشعر المصرى بعد أن شهد وثبة محمود سامى البارودى التى أعاد بها عمود الشعر إلى نضارته وفتح في ذاكرة الشعر العربية

طريقاً واسعاً إلى عصورها الذهبية فتدفقت منها جزالة المتنبي وسهولة البحرى وصور ابن الرومى وصفاء الشريف الرضى ، كل هذا مهد لبناء الصرح العظيم الذى بناه أحمد شوقى وتابعوه ، وجاءت مدرسة أبوللو لتخطو فى اتجاه العصر مركزة على مشاعر الطبقة الوسطى ، ولكننا نتصور أن كل هذه المحاولات لم تتجاوز نطاق الإحياء التقليدى ، وتذكيرنا بأسلوب ناصع بدىاجة الشعر العباسى فى مدرسة شوقى وبالمدرسة الأندلسية فى التناج الأدبى لشعر المهجر ومدرسة أبوللو ، ومعنى هذا أن حركة الإبداع الحقيقية كانت لاتزال فى المخاض تنتظر التطور اللاحق فى بنیان المجتمع العربى لتبدأ شعلة التطور الأساسى للشعر العربى فى هذا القرن . كانت محاولات شوقى ومدرسته لا تخفى علامات الشيخوخة والترهل التى أصابت الشكل التقليدى ، وبدا واضحاً أن ظهور شكل جديد يعد ضرورة لا مفر منها ، يقول ت.س. إليوت « جميع الأشكال أكثر مناسبة فى عصور منها فى عصور أخرى ، فالشكل الذى يتبع نظاماً معيناً فى الإيقاع والتقنية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلاً طبيعياً مشروفاً للغة الكلام فى نمط شعرى . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود فى الأسلوب الذى كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وزادت القواعد التى يلزم أن تتبع فى تأليفه تأليفاً صحيحاً . فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة فى التغير لأن الشكل المعين تطفى عليه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله . إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم . فيلجئون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة آمليين أن تستقر فيه ، وتأخذ قالبه ولكن ذلك منهم أمل خائب » هذه الحقيقة النقدية التى يقدمها إليوت بعد خبرة طويلة فى الممارسة الإبداعية وأجهت

الشعر العربي في مرحلة من تطوره ، وقد عرف الشعر العربي التطور فقط في مراحل الازدهار الحضارى والفكرى ، ولكن الأسس العامة لهذا الشعر ظلت مشتركة لزمن طويل وبعد مرحلة الركود الحضارى لم يعد مقبولاً أن يصح بعد ألف سنة ما كان صحيحاً قبلها ، وإلا أصبح أملنا في المستقبل عقيماً ، ولكي ننتقل إلى المستقبل لابد من تجاوز الماضي ، ويرى الدكتور محمد النويهي «أن الشكل القديم في عهده الطويلة التي ظل يستعمل فيها لم يستعمل لحمل العواطف الصادقة والأفكار الأصيلة فحسب ، ولكنه استعمل أيضاً لحمل العواطف الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة ، بل كان استعماله لحمل هذه أكثر بكثير من استعماله لحمل الأولى . وهذا طبيعي ، فإن عدد المشاعرين أكثر في كل عصر ولدى كل أمة من عدد الشعراء ذوي الطبيعة الشعرية الصادقة ، وقد كان حظ أولئك الأدياء من حفظ إنتاجهم الفث في تراثنا الشعرى أحسن من حظ أمثالهم في الآداب الأخرى . فقد اجتمعت أسباب عدة سياسية وفكرية في تاريخنا الطويل - ليس الآن مجال تعديدها - على استبقاء الكاذب والمفتعل ودمغه بدمغة الكلاسيكية والقبول في حين كانت الآداب الناجمة الأخرى تنفى عنها الزيد وتسقط من اعتبارها السقط بلا عناء كبير ، والنتيجة هى أن الشكل القديم لكثرة ما استعمل في التقليد المحض غير الصادر عن عاطفة صادقة ونظرة شعرية مخلصّة تحمل إلى الآذان أنغام التصنع والتكلف أكثر مما تحمل أنغام الصدق والصحة والإخلاص . » وإذا كانت هذه هى الأسباب السلبية لاعتبار ظهور الشكل الحديث ضرورة فإن الحاجة الإيجابية والدواعى لظهور هذا الشكل كانت كثيرة أيضاً ، وأهمها تحرير الخيال العربى من سيطرة الخيال الصحراوى وإنشاء خيال المدينة في مواجهة خيال الصحراء ، ونشأت علاقة الحرية بديلاً عن علاقة الارتفاق ، وأصبحت تجربة الفرد البسيط

كمحور للأعمال الفنية في العصر الحديث في مواجهة تجربة الأمراء والإقطاعيين ، وبدأ نمط جديد في ظل تطور المجتمع العربي من العلاقة بين الرجل والمرأة أصبح هذا النمط يسمح بإلغاء المبالغات العاطفية نتيجة للرؤية والمشاركة ، وهذا النمط لا ينمو ولا يتطور في الفن بمعزل عن المجتمع الذي سادته التعقيد إلى حد كبير.

البداية والمعارك :

بينما كانت البذور الخضراء لما عرف بحركة الشعر الحديث تطلع أوراقها الأولى في بغداد في نتاج بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ثم عبد الوهاب البيطى انفجرت تجربة عبد الرحمن الشوقى في قصيدته رسالة من أب مصرى إلى الرئيس ترومان وقوبلت القصيدة بالدهشة والإعجاب والتنبه لشيء جديد في الأدب المصرى . لم يكن هذا الشيء هو جرأة شاعر مصرى على أن يخاطب رئيساً أمريكياً في عام ١٩٥٢ وإنما كان اكتشاف هذا الإطار المثير والمؤثر الذى صنعه الشاعر ، وكانت هى البداية لمسيرة شاقة وعسيرة ، وما إن لست هذه التجربة الشعرية المبكرة الأوتار العصبية للشعراء المصريين حتى تفاوتت ردود الفعل وتمثلت في ظاهرتين أساسيتين . الظاهرة الأولى هى مبادرة الشعراء المصريين : صلاح عبد المصبور وأحمد حجازى وفوزى العنتيل وحسن فتح الباب وكمال نشأت وكامل أيوب وكثيرين غيرهم يتبنى هذا الشكل ، واستطاع صلاح عبد المصبور أن يلفت إليه الأنظار بديوانه « الناس فى بلادى » لسبيين ، الأول هو أنه قدم فى هذا الديوان المبرر الاجتماعى لظهور هذا الشكل وذلك باهتمامه بالتجربة الاجتماعية البسيطة والتجربة الوطنية الغنية ، وكذلك تجربة الذات الفردية وهى تواجه واقعا صعباً وبالغ القسوة ، والسبب الثانى هو نجاح صلاح عبد المصبور فى تقديم مبرر فى أيضاً والذي

نُجح بسرعة في إقناع بناء شكل يؤكد أصالة موهبته من ناحية وأصالة الشكل الذي تبناه واختاره من ناحية أخرى، أما رد الفعل الثاني فهو قيام الممارك من جانب التقليديين الذين هبوا لتوجيه الاتهامات لهذا الشعر ورفعوا في وجهه سيوفاً مغلولة، منها أنهم طعنوا في شرعية هذا الشعر وصلته بالتراث خاصة بعد أن أغلقوا مقاييسهم النقدية على معايير الخليل بن أحمد في العروض ومعايير البلاغة العربية في فهم جماليات النصوص، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: في زحمة انشغالنا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعامة نتحدث بعض عباراتنا أحياناً حتى يخيل للإنسان أن هذه التجربة إنما بزغت إلى الوجود لكي تعبر عن موقف عدائي مباشر أو غير مباشر للتراث العربي وللشعر القديم بخاصة أو هكذا يخيل لفئة من الناس تنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهي في الوقت نفسه لا تدري من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئاً، ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا تمس جوهر القضية في شيء وإنما هي تعبر في أقصى صورها عن موقف شخصي صرف لفئات المتحاورين، وقد لقيت حياتنا الأدبية المعاصرة من ذلك النجاح عتاً غير يسير لأن الجدل والحوار لم يكونا لخصمين للقضية ذاتها بقدر ما كانا وسيلة لتأكيد موقف شخص أو آخر. ومن ثم كان معوقاً للنمو الطبيعي الصميم لتصوراتنا الأدبية التي خرجت منها التجربة الجديدة والتي صاحبت هذه التجربة في تطورها ونموها، وإبان اليقظة النقدية التي واكبت طلائع حركة الشعر الحديث خلال الخمسينات سقطت معظم الادعاءات التقليدية، ذلك لأن الفصيل في القضية سواء في الحاضر أو في المدى البعيد هو قدرة الأعمال الشعرية ذاتها على اكتساب شرعية وجودها من خلال تأثيرها وتطورها واستيعابها للتجربة المعاصرة بفن وإقناع، وفي الوقت الذي حاول التقليديون فيه أن يوجهوا اتهامهم بنشاط واسع كانت

أشعارهم غارقة في التخلف والجمود والكسل العقلي والترهل العاطفي مما كان سنداً نقدياً لدعاة الجديد ، وفي الوقت نفسه كانت الأعمال الشعرية الشابة تؤكد كل يوم أصالة مواهبها وقدرتها على العطاء الحقيقي . ولقد حاول التقليديون في معاركهم أن يلجئوا إلى حيلتين ، الأولى هي الحكم على حركة الشعر الحديث من خلال النماذج الرديئة التي أنتجها متشاعرون أوهتهم الحرية في الشكل الجديد أنهم ربما كانوا شعراء وأن هذه فرصتهم للظهور ، وكان من السهل الرد على ذلك بأن النماذج الرديئة ليست إلا دليلاً على انعدام الموهبة لدى كتابها فقط ، ولكن لا علاقة لها بالشكل نفسه ، وفي الوقت نفسه أكدت الدراسات البنقدية وملاحح هذه الحركة الشعرية من خلال التركيز على الشعراء الحقيقيين الموهوبين ، وقد غمر إنتاجهم الصحف والمجلات وتتابع ظهور الدواوين الجيدة ، والحيلة الثانية : هي أنهم حينما عجزوا عن وضع نماذجهم الرديئة في مواجهة النماذج الجيدة من المدرسة الحديثة سارعوا برفع قصائد المتنبي وابن الرومي وأبي العلاء المعري ، وبالطبع فإنهم لا يستطيعون أن يدعوا لأنفسهم أن هذا تراثهم وحدهم دون شعراء المدرسة الحديثة ، ولا يوجد من ينكر عظمة المتنبي وابن الرومي وأبي العلاء المعري ، ولكن هناك من ينكر هؤلاء الذين يتمسحون فيهم ، إن قيمة هؤلاء العباقرة هي في عبقرياتهم وليست في الشكل الذي كتبوا به وإلا فلماذا لم يرفعهم الشكل نفسه إلى مستواهم ، كانت الحجة ضدهم في الواقع . وكان عليهم أن يبرروا للآخرين لماذا نجيء قصائدهم عاجزة في إطار الشكل نفسه الذي يستميون في الدفاع عنه لو لم يكن العجز ناتجاً من ضعف همهم ويوار مواهبهم .

تعاقب الأجيال :

تضم الحركة الشعرية المصرية أربعة أجيال مبدعة اصطلاح النقاد على تسمية الجيل الأول منها بجيل الرواد ، وقد بدأ هذا الجيل في الخمسينات بعدد طموح ولكن النار المقدسة للفن تتخبط دائماً أشد الخلفين لها ، وكان ينبغي أن تمر عشر سنوات ليتميز صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى من بين أبناء جيلهما ، وقد ارتكز عطاء هذين الشاعرين على ثلاثة محاور أساسية البعد الذاتي ، وتمثل عند صلاح في تجربة الحب والحزن والتصوف وعند حجازى في الحب ومواجهة القسوة في المدينة والبعد الوطنى والبعد الاجتماعى وقد استطاع هذان الشاعران أن يمدا الحركة الشعرية بعطاء مارس تأثيراً كبيراً على حركة الشعر المصرى الحديث ، وكانت الأشكال التى ابتدعها من أنجح الأشكال التى عرفتها المدرسة الحديثة على نطاق الوطن العربى كله ، ثم جاء جيل الستينات وتميز من شعرائه محمد عفيفى مطر وأمل دنقل وكمال عمار وفاروق شوشة ، وتضمن عطاء هذا الجيل امتصاص الإنجازات التى تحققت على مستوى العالم العربى كما تميزت أصوات هذا الجيل بأصالتها الخاصة ، وجاء الجيل الثالث ، ومن المهم أن نشير إلى أن الحركة النقدية التى أسهمت فى ترسيخ وتنمية جيل الرواد قد بدأت فى الركود مع ظهور الجيل التالى للرواد وولد الجيل الثالث وسط صمتٍ كثيب أسهم فى إضعاف تتابع الإيقاع الخاص به ، ومن هؤلاء الشعراء الذين قصرت الحركة النقدية فى إلقاء الضوء عليهم حتى تساعدهم أولاً على التفرغ ومعرفة أنفسهم ، وثانياً لانتخاب المواهب الحقيقية ودفعها لتقود جيلها شأن الأجيال السابقة تلك الأسماء التى تكاد تتساوى فى حظها من العطاء والظهور وهم : أحمد عنتر مصطفى ونصار عبد الله ومحمد فهمى سند

وأحمد الحقوقي وأحمد سويلم وحسن التجار وفرج مكسم وحسن توفيق . وتلاهم
الجيل الرابع وهو الذى بدأ إنتاجه فى السبعينات ويمكن أن نذكر منهم : حسن
طلب وحلمى سالم وأحمد ريان وفولاذ الأنور وعبد الشافى داود ومفرج كرم وفوزى
خضر وتتميز من بينهم الأسماء الثلاثة الأولى .

حول ديوان «التراجيديا الإنسانية»

تأخر صدور هذا الديوان «التراجيديا الإنسانية» للشاعر نجيب سرور عشر سنوات كاملة عن مواعده ، ومع أن الشعر لا يقنع أبداً بحركة عقارب السنوات إلا أن الديوان يؤكد لوناً من الإحساس بعدم التوافق الزمني . إن عمل شاعر ما يكتسب أهميته من درجته الفنية أولاً ومن توضيحه للحقيقة الفنية وحقيقة الشاعر والعالم الذي يحيط به بعد ذلك ، كما أن هذه الأهمية تأخذ بعداً ثالثاً من الدور الذي يلعبه هذا الشعر في إطار حركة الحداثة الشاملة . والديوان يثير هذا المخاض اتحاد الذي تميزت به المدرسة الواقعية الاشتراكية والتي نعمت بعصرها الذهبي في أواسط الخمسينات . وهو حافل بأصدق النماذج تمثيلاً لهذا الاتجاه . وإذا كانت هذه الفترة قد حفلت بانتهاكات صارخة لقواعد الفن فقد طرحت عدداً من القضايا وأثارت الكثير حول وحدة الشكل والمضمون وعالجت بسذاجة

أحياناً وعمق أحياناً أخرى ، ولكن بحس دائم جزئيات حياتنا ومشكلاتنا الاجتماعية والسياسية والفكرية ، ومن أهم القضايا التي وجدت إلحاحاً فنياً ونقدياً من هذه الدعوة قضية الالتزام . وقد كان رفع هذا الشعار كسباً عظيماً للأدب العربي ، ولم يذهب ببهاء هذه القضية غير عدم التوفيق الفني الذي حالف كثيراً من الأعمال التي زعمت العمل تحت لواء الواقعية الاشتراكية . وقد أساءت الصيحات الفنية غير الناضجة إلى الاتجاه بكامله . وديوان الشاعر نجيب سرور يعمل بإخلاص تحت هذا الشعار ويواجهنا من البداية بدعوته الصارمة إلى الالتزام .

أسمع حشرجة الأشقياء

يثنون من قسوة العاصفة

وقد لفحتهم رياح السموم

وأجلس كالطفل أحصى للنجوم

بل إنه يجهر بالقول بأن العالم فوق الشعر والشعراء

العالم فوق الشعراء

فليعل الشعر إلى العالم

أو فلنصمت

الشاعر إذن شديد الالتزام والإحساس بوطنه ومجتمعه ، وليس ثمة شك في أن الشاعر يملك إمكانيات شاعر جيد ، ولكن إحساسه بشرف قضيته ووضوح رؤيته جعل اهتمامه بالشعر فقط ، لأنه وسيلة لتأكيد وتوضيح التزامه . وليس لأن هذا الشعر حقيقته هو كشاعر أولاً . كل هذا ابتعد به عن الأداء الفني الناضج ، وإذا كان هناك مضمون إنساني عظيم أوحى للشاعر بالاستمانة ببناء قصيدته . فإن هذا المضمون وحده لن يقنع أحداً حتى بمجرد وجوده - ولعل أهم خاصية فرضها هذا

الالتزام المزهو بنفسه هي هذه النبرة العالية من التفاؤل والى تبدو في أغلب الأحيان كمبدأ صارم لابد أن يدخل تكوين التجربة حتى لا تسقط في وهدة التشاؤم أو الضعف البرجوازي ، وهناك أيضا هذا الأداء المباشر الذى يلجأ إليه الشاعر عادة عندما تكون درجة انفعاله عظيمة جداً ولم تدخل بعد مرحلة التنقية وتلمس وسيلة التعبير الشعرى في نسيج من الصور الناضجة وها هو ذا الشاعر يصبح :

أنا ابن الشقاء

ربيب الزرية والمصطبة

وفي قريتي كلهم أشقياء

وفي الديوان ظاهرة واضحة كانت ومازالت تعد ملمحاً من ملامح الشعر الحديث ، ألا وهي رمز السندباد ، والسندباد في الأسطورة رحالة جرىء يركب البحار بحثاً عن الكنوز في جزر اللؤلؤ والمرجان . ولكنه في ديوان التراجيديات الإنسانية رحالة من نوع جديد . فهو سندباد يرى يوغل في تأمل الواقع الذى يعيش فيه بحثاً عن خلاص للإنسان . والسندباد الجديد ترهقه هموم يومه وتعس حياته فيخرج إلى شاطئ البحر العريض ويتعب عقله في معادلة الوجود الصعبة وتحتويه الحيرة :

وحيرته ساعة رؤى الوجود

ففي البحار والهضاب من كنوز

كفاية البشر

فالنا جياع

وكالسندباد القديم تراوده أحلام السباحة في البحار البعيدة هرباً من الجحيم وبحثاً عن عالم يفيض بالكنوز والثمار والحبوب ، وليس به قيود تمسك أيدي البشر ، وليكن خلاصاً ذاتياً خاصاً .

يموت من يموت

ويغرق الذين يغرقون

فتوح لا يلوح مرتين

وإنما الخلاص للذين يركبون

ويوشك أن يعتق خلاصه الذائق عقيدة للنجاة، ولكن الطيور العائدة علمته أن يعود للوطن ليدأ قضية خلاص الوطن كله . وهنا يلجأ الشاعر إلى الرمزية فيستعير من عالم الطيور حكاية تصور حلمه بقيام الثورة والقضاء على الفساد والبغى ، وتحرير رقاب البشر من الغربان ، وبقيام الثورة وتحقيق الخلاص تنتهى حكاية السندباد ، وقد ردد كثير من النقاد أن استخدام هذا الرمز يهدد الشعر الحديث بالجمود . والحقيقة أنه يمكن النظر إلى الظاهرة على أنها دلالة المرض والتوقف ، وكذلك النظر إليها على أنها تعبير عن شيء أصيل يؤكد وجوده عند كثير من الشعراء ، وهذا خاضع لمزاج الناقد وقدرته على التعاطف مع النماذج الطليقة . والسندباد رمز استعاره واستخدمه عدد من كبار شعراء المدرسة الحديثة مثل بدر شاكر السياب وخليل حاوى وغيرهما . ولا تزال حركة الشعر الحديث ماضية في اكتشاف المزيد من الرموز ، ولعل المر الحقيقى وراء ظاهرة السندباد أن الحركة الشعرية الحديثة وهى على أبواب الكشف عن عوالم جديدة في مجال الرؤية الشعرية والإنسانية والفكرية كانت بحاجة إلى رمز فياض بإيماءاته لكى يحمل شوقها العظم للكشف والمغامرة . وإذا أضفنا إلى هذا أن السندباد إنما يبحث عن حقيقته في الوقت الذى يبحث فيه عن حقيقة العالم أمكننا تصور هذا الإلحاح الشعرى الذى يستوحى هذا الرمز . فالشاعر الحديث الذى أطال التفتى بأوجاعه وغرته وغرابته أيضاً يقاوم شوقاً متصلاً لمعرفة ذاته ووضعها الإنسانى وموقعه من خريطة العالم

الحديث . بل إن هذا الشوق هو حركة الذات العربية كلها ، وهي تنفلت من أغلال القبور وأحزان دهر طويل من الضعف والمهانة ، وقد حاولت المدرسة الرومانسية أن تبحث عن حقيقة الذات في مواجهة تعميم الكلاسيكية ، وكان على شعراء المدرسة الحديثة أن ينموا هذا الكشف ويرتفعوا به إلى فترتهم التاريخية . فالسندباد إذن هو فاتحة وعى جديد وشوق جديد وبحث عن النفس والعالم معاً . ومن هنا تعددت الرموز ، وانتشرت عند جميع الشعراء على اختلاف رموزهم ابتداء من أوديسيوس إلى مهيبار الدمشقي . والولع بالمعرفة من أهم العناصر الشعرية في هذا الديوان - يقول نجيب سرور في قصيدته «حفتنا دموع» :

صديقي دلفت للحياة كاليتيم

رأيتني وحيد

أبص في التراب

وأنبش التراب

ثم يبدأ السؤال .

أسائل البشر

فقال ذو العمامة الكبيرة الرزين :

والفر الجواب

«حياتنا غرور»

وقال ذو الدواة والقلم :

حياتنا كتاب

مطلسم الحروف

ويواصل الشاعر السؤال ويواصل كذلك تلقى الإجابات التي لا تشفى له ظمأ

حتى يظفر بالجواب الذى يرضيه .

نعيش فى البنين

كرجلة الضياء فى الشموع

نعيش فى الجموع

ومن أنجح المحاولات الشعرية فى هذا الديوان قصيدة « غرسة الزيتون » فهى بناء شعري متأسك يقدم مضموناً إنسانياً يقطر حباً وتعاطفاً ، وهى تمثل بصدق هذه الرؤية الإنسانية التى اختارها الشاعر لنفسه ، والقصيدة تدعو إلى تجاوز الذات ببذل العطاء وتحقيق النفع للجميع ، وهى تبدأ بداية أخاذة محرقة الحواس كلها فى اتجاه شجيرة الزيتون التى تشق طريقها فى البصخرة

انظرها

انظرها تحرق الصخر وترنو كابتسامة

غرسة الزيتون كالطفل نقاء ووسامة

كالندى كالحب كالحلم الذى يصدق مرة

بعد أعوام من العلقم مرة

وعندما تسأله صاحبه :

ما زرعنا - فرحة الموعود - إن لم نجنها

يجيب :

يا فتاتى

ليست المأساة أنا لن نرى زيتونها

فهينا ما زرعناها أكننا سعداء

ثم نختتم هذه القصيدة الجميلة بهذا الشعور العميق بتجاوز الذات ومعاينة العالم :

نحن لسنا ماجينينا

ما أنا ما أنت الا ما زرعنا وسقينا

ورعيننا

وهناك بعض القصائد ترتفع بمضمونها الإنساني العظم إلى المستوى الفني الناضج . إن هذا الديوان حافل بكل ما كان الشعر الحديث في حاجة إلى التخلص منه . وهو يحمل في نفس الوقت بذور كل ما هو في حاجة إليه . وهو إذ يذكرنا بهذه المرحلة من مراحل تطورنا الفني يؤكد من جديد ضرورة الدعوة لفن ثوري يلتزم بقضية الإنسان وينسج وفق أنصج الأصول الفنية المعاصرة .

رحلة إلى مدينة الدخان والدمى

يتميز صوت الشاعر حسن فتح الباب بهذه الغنائية الصافية التي هي إحدى خصائص الوجدان المولع بالجمال . وصوت الشاعر يجمع بين هذه الغنائية التي يغذيها ويوججها الانحناء المتأمل على الذات ، وبين الدعوة الصادقة لقضية العدالة الاجتماعية وكرامة الإنسان . وقد وهب قصائد كثيرة في ديوانيه السابقين لهذه القضية ، كما يضع موهبته الشعرية في خدمة رؤية اشتراكية إنسانية للواقع . وديوانه «مدينة الدخان والدمى» الذي كتبه الشاعر من وحى زيارة صيف للولايات المتحدة الأمريكية ، يؤكد هذا العناق الشعري بين الذات والعالم في القصيدة الحديثة . وكثيرون من الشعراء الذين صمموا على أن يكونوا ملتزمين بقضايا عصرهم قد دخلوا في عراك ضد ذواتهم معتقدين خطأ أن الرؤية الاشتراكية تعنى التخلص من هموم الذات والغلبة عليها مما يترتب عليه أن تصبح القصيدة مباشرة

تتجه إلى خارج الأذن بمجرد لمسها . والحقيقة أن الصدق وحده هو ما يخدم الرؤية الاشتراكية بصرف النظر عن طبيعة الموضوع ، ذلك أن هدف الفنان الأساسى هو أن يوثق صلتنا بعالمنا وأن يوجهنا إلى أن نضع أنفسنا في موقف منه . وليس بوسع شاعر مهما يكن عظيماً أن يخلق عملاً فنياً جديراً بالاهتمام دون أن يعتمد على مجموعة من القيم الإنسانية والفنية في مزاج أصيل . وديوان مدينة الدخان والدمى يحاول أن يلتزم حدود الصدق الفنى ، ويكاد أن يكون نشيداً متنوع الإيقاع والمقاطع يصور المشاعر التى طافت بوجودان هذا الشاعر خلال طوافه في هذه الرحلة ، ويدرك الشاعر في البداية أن المدينة التى جاء لزيارتها لا تصلح للغناء فهى مدينة لم تسهم الطبيعة في صنعها بل صنعتها الحرفة ، ولا يجد الصدق طريقاً إلى قلبها حتى الحب فيها مجرد تمثال عار من الشمع . بارد لا مكان للعواطف في خلاياه لا سر يخفيه ولا سحر فيه . . سجن جدران غبر مسقوفة ، أى أنه بلا أمان من هبوب العواصف وسقوط الأمطار ، هذه هى الصورة المعتمة التى رسمها الشاعر للحب في مدينة الدخان والدمى وتحدث عنها قصيدته « فتى من سلفادور » والشاعر فيها يشفق على هذا المغنى الذى أخطأ ، ويكاشفه بأن رحلته خاوية مما يطمح إليه . .

يا طيرا من سلفادور يغنى الحب

إن الحب امرأة من شمع

تمثال عريان

في بيت من جدران

لا يعلوها سقف

وإذا كان لهذا الفتى من سلفادور من نصيحة تنفعه فهى أن يعود

لم أقبلت ؟
 خذ معزفك الرنان وعد
 ضاع غنائى فى الكهف
 فأنا كم غنيت
 كم غنيت ولكن
 غاصت رأسى فى الأمطار السوداء
 ويظل الشاعر قلقاً من الإقامة فى هذا الوطن الغريب الذى لا يشيع فى أعطافه
 الدفء .

حبيبى - عالمنا لم يأت بعد
 ودرينا طويل
 هيا نشد رحلنا إلى الوطن

وعبر هذا الديوان يرافقنا إحساس بأن الشاعر لم يتعرف جيداً على هذا العالم
 الجديد ، فهو بدلاً من أن يقدمه لنا يعرض لنا خواطر عنه ، وهذا هو ما يفترقه
 الديوان . إن الشاعر يلوح لنا بأوراقه الخضراء مؤكداً وجوده على سفينة هذا العالم
 دون أن يطلعنا على حقيقته . وقصيدة من أين يارقيقة المساء وردة يانعة يقدمها
 الشاعر هدية لنا قد اكتست بالصورة المشرقة التى تمتع العين وتطرب القلب . إن
 الشاعر الذى يلتحم بوعيه ومشاعره بصمم التجربة يعيشها قبل أن يقدمها فناً ،
 هذا الشاعر يكفى عند الخلق بالسطوح والألوان والأوصاف التقليدية الشائعة
 وبراعة استخدام اللغة . إن أجود الأعمال الفنية كالخمر تماماً تلك التى تنضح
 طويلاً فوق نار هائلة . والشاعر لا ينسى أن يتذكر وهو فى أمريكا هذا البلد
 الشجاع - فيتنام - الذى يحارب ببسالة وكبرياء أطاع بلد هائل القدرة . أطاع مدينة

الدخان والدمى . ففي قصيدة الموعد. وهي رسالة من طيار أمريكي عائد من فيتنام
يصور الشاعر جريمة النصف الثاني من القرن العشرين . ولكن هذه القصيدة برغم
شرف موضوعها تصرخ بصوت عال ولكنها لا تسمعنا شيئاً وإذا نحننا هذا المقطع
الذى يقول :

وعرفت عرفت عرفت
كيف يذوب الواحد في الكل
تفنى البذرة في الشجرة
كيف يموت الإنسان شجاعاً
لا يخشى الموت
يلقى من شرفات الأفق
مكتوفاً لا يلقي كلمة
يرمي قاتله بالصمت
ويعود إلى الأرض الأم

بدون هذا المقطع تسقط القصيدة فاقدة الحراك . ثم يصل الشاعر في طوافه إلى
القيمة الأساسية في مدينتي الدخان والدمى وهي الدولار . ذلك الذى أذل تاريخ
هذا البروسى القديم الذى يموت فداء ظالمة فجعل من حفيده عاهرة ، وطنها كل
مكان يمنحها هذا الدولار ، وما هى ذى حفيده نجاهد لا من أجل البروسى
القديم الضائع بل من أجل الدولار ، ثم أصبحت واحدة في مدينة النساء تجيد
إغراء العابرين .

يا فارس النساء
عرج على مدينة النساء

كل النجوم في الثرى

لأنجم في السماء

إن الصورة الجميلة تشير بلمحة شاعرية ذكية إلى الوضع الخاطئ في هذه المدينة ، فالسماء بلا نجوم والنجوم في الثرى ، وفي نفس اللحظة تؤكد سقوط القيم واندحارها فوق التراب ، فالنجوم وهى رمز القيمة الفاضلة والأحلام كلها سقطت في التراب ، ويبدو أن الشاعر قد أولع بهذه البروسية فنراه يعرض عليها الرحيل كطريق للخلاص ولكنها تتصل من دعوته وتمضى في ركاب الشهوات المضطربة ، وهذه هى مدينة الدخان والدمى . مدينة العواطف الحامدة والحرب الظالمة يشعر فيها الحب والغناء والجمال بالغرقة والضياغ . . ولعل من أجمل قصائد هذا الديوان قصيدة « أغنية إلى جمال عبد الناصر » ففي هذه القصيدة يصبح صوت الشاعر صلباً كالمحارب الذى يغنى ويقا تل في نفس اللحظة ويؤدى التركيز دوراً هاماً في نجاحها وتأثيرها :

قامتلك السماء قلعة المدينة

كفك توقد المصاييح

تصد الريح

ثم يتابع فى إعجاب شديد :

أية نارا نضحت عودك

يا أصلب الرماح فوق نيلنا

يا أنضر الأعواد فى مدينة الرجال

يا سلوة الجراح

يا خبزنا وملحننا

إن هذا الديوان «مدينة الدخان والدمى» يؤكد أصالة الشاعر حسن فتح الباب وأصالة القضايا التي يدافع عنها . وأن هذه الأصالة يرافقها صدق حقيقى قد فتح أمام الشاعر آفاقاً شعرية رحبة ، وهو يبرهن بهذا الديوان أيضاً على إخلاصه لهذا الفن الذى يدخر كنوزه لهؤلاء الذين يضحون براحتهم من أجل أن تتألق طلعتة ويشند عوده . .

أقنعة القبيلة

إذا كانت الحضارة الأوروبية قد فرضت سيادتها على البقاع الأخرى خارج أوروبا مرة بالسوط ومرة بالكتاب ومرة ثالثة بالتجارة ، فإن هذه الحضارة بسبب نزعتها الاستعمارية تبدو وكأنها قد التهمت روحها . وبدأت في بعض المراحل المتأخرة في حالة من التهالك وفي حاجة ملحة إلى إنقاذ من ضحاياها . ولقد قطعت الفنون والآداب الأوروبية أشواطاً هائلة عبر لابرنت عن نوازعها وتقدمها العلمي واكتشافاتها المذهلة . ولقد بهرت هذه الفنون وهذه الآداب الطليعة المثقفة في البلاد الناشئة وحديثة الاستقلال وشاعت التقاليد الاجتماعية والأساليب المدنية والتكنيكات السياسية لدى الطبقات المتطلعة إلى السيطرة في البلاد التي اصطلمح على تسميتها بالعالم الثالث أو العالم النامي ، ولم تكن الثقافة القومية في هذه البلاد بمنأى عن الانهيار والسقوط المباشر تحت تأثير الحضارة الأوروبية ، وانقسمت التيارات

الثقافية في البلاد حديثة الاستقلال إلى اتجاهين أساسيين : الاتجاه الأول : هو الذى تبني بصورة كاملة الأسس الخارجية لشكل الثقافة الأوربية المعتمدة أساساً على الأشكال والقضايا وهذا الاتجاه لا يعيش إلا في ظل سيطرة اجتماعية بعيدة عن التمثيل القومى الحقيقى ، وسرعان ما يعلن إفلاسه لأن الثقافة والفن والأدب تعد في المقام الأول أنماطاً حضارية ذات صلة بالجواهر الإنسانى والقيم الأخلاقية والتاريخ والموروث ، وكلها عناصر تنبع وتصب في الوجدان القومى العام ، وفي حالة تجريد الثقافة والفن ومحاولة تقديمها كشكل فإنها يسقطان في حالة من عدم الفاعلية والتأثير ، أما الاتجاه الثانى فهو الذى تبني منجزات الثقافة الأوربية باعتبارها تراثاً إنسانياً في الإطار التاريخى العام وحاول هذا الاتجاه الاستفادة المشروعة من تنوع وازدهار الأشكال الفنية ، ولكن من خلال حشوها بحيوية التجربة القومية والذاتية الخاصة للأمة ، وهذا الاتجاه قد وضع قدمه وجذوره في تراثه العريق ووضع عينيه ورأسه في معترك العصر وشواغله . وفي هذا الإطار تأتي هذه المجموعة من المختارات والدراسات الشعرية التى صدرت عن وزارة الثقافة السودانية تحت عنوان أقنعة القبيلة ، ترجمة وتقديم ودراسة للشاعر الدكتور محمد عبد الحى . وتضم هذه المختارات قصائد للشعراء الأفريقيين حان - جوزيف رايباريفيلو - وليوبولد سيدارسنجر - وكريستوفر أوكيغبو ولى سوينكا وتشيكايابوتامس - ومايكل اكيرو - ويحدد الدكتور عبد الحى بداية الحركة الشعرية الأفريقية بدخول الثقافة الأوربية إلى القارة فيقول « الإرهاصات الأولى للشعر الأفريقى المعاصر لا تنفصل عن المرحلة الأولى لدخول الثقافة الأوربية أفريقيا مع جماعات المبشرين الذين سندهم القوة العسكرية والتجارية ، وهى المرحلة التى بدأ فيها تعليم الصغار وبعض الكبار ديانة جديدة ولغة مخاطب جديدة مع محاولة جادة لمسح أشكال ثقافتهم

الأصلية وتأكيد تفوق الثقافة الأوروبية عليها . تلك كانت بذور الانقسام والانشقاق والانقسام في الثقافة وفي العقول ، ولم يكن ذلك هيناً على الشعراء الذين نشئوا في تلك البيئة الفكرية . مثلما نجد عند الشاعر النيجري أوساد يباي في ديوانه «أفريقيا تغني» ويعبر أوساد يباي عن حالي الانكسار والتمرد في وجه الغزو الثقافي في قصيدته «أفريقيا الفتاة تشكر» وأفريقيا الفتاة تنوح ، في القصيدة الأولى يقول :

أشكر لكم

يا أبناء وبنات بريطانيا

أعطيتوني مستشفيات

أعطيتوني مدارس

ومواصلات سهلة أيضا

حضارتكم الغربية

وفي القصيدة الثانية تتغير لهجة الشاعر حين يقول :

إني جوعان

سألتكم خبزا فأعطيتوني حجارة

إني عطشان

سألتكم ماء فأعطيتوني أسنا

إنهم يسألون الحصان أن ينتظر قليلا

لأن العشب الأخضر سينمو بعد قليل

والصحراء المقفرة سوف تتفجر أنهاراً عظيمة .

وإذا كان الانهار والإعجاب قد خلق نوعاً من الرغبة في تقليد أشكال هذه

الحضارة فإن هذا الإعجاب نفسه قد طعن الروح في صميم قدرتها على الخلق ، وأوحى لها بالعجز والانكسار ، ولكن هذا العجز سرعان ما انحسر مع المد الذي تفجر من الوعي والتقدم الفكري في القارة الأفريقية ، وبدأ الشاعر الأفريقي «ناقوس القبيلة وحامل لواء تراثها وأغنياتها التاريخية ، بدأ هذا الشاعر يدرك تعالى الحضارة الأوروبية عليه ومحاولتها سحقه بطريقتها الخاصة ، من هنا بدأ وعي جديد في النمو ، وبدأ الشاعر ينظر إلى تراب وطنه كمصدر للنار المقدسة التي يستوحى منها قدرته على الخلق ويبدأ ما يسميه الشاعر محمد عبد الحى بالعودة إلى الجذور حيث يقول :

« الرجوع إلى الجذور كان هو الخطوة الضرورية لتأكيد نبرة التمرد والاستقلال عن التشقيف الأوربي الذي تحملت به الثقافة الأفريقية . والرجوع إلى الجذور رجوع التراث بلا انقصام ولا عقد نفسية ، ولكنه أيضاً إعادة تشكيل الذات أمر ضروري حتى يستطيع أن يحمل روح الحاضر والتطلع إلى المستقبل وهموم أفريقيا الحديثة وآمالها في بحثها عن ذاتها وصنعها لمصيرها ، وبتعبير آخر إن إعادة تشكيل الذات هي اتمام الزواج الخلاق بين التراث والمعاصرة في فكر واع يجلدوره وبمكانه في التاريخ الحديث ، ولقد كان ذلك هو صلصال البداية الذي نفخ فيه الوعي الأفريقي من روحه فمما الشعر الأفريقي الجديد» ويرى الدكتور عبد الحى أن العودة إلى الجذور الثقافية إلى الإبداع والتمرد على النموذج الأوربي هو جوهر حركة الزنوجة التي تعد المنبع الأول للشعر الأفريقي المعاصر - ويقدم الكتاب نماذج رائعة حقاً لهذا الشعر الذي يهدر الآن في ساحة الشعر العالمي بموجات متتابعة من الخصب والسحر ، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء جان جوزيف رايبار بفيلو الذي يقول في قصيدته ميلاد النهار :

هل - أبدا - رأيت بكرة الصباح مغبرة نهاية
 في بساتين الليل
 انظر! إنها تعود مرة أخرى
 عبر الممرات الشرقية
 التي تغطيها نصال العشب
 لقد خضبها اللبن تماماً
 مثلاً فعل بأطفالها التي ربّتها العجول من قدم
 يداها اللتان تحملان شعلة
 في لوها سواد وزرقة كشفاه حبيبة
 تمص توتاً برياً ناضجاً
 الطيور التي أمسكتها في شباكها
 تهرب وتطير أمامها
 لا أحد يعرف
 من أين جاء النداء الأول
 أمن الشرق أم من الغرب؟
 ولكن الديكة الآن في أقفاصها التي تخترقها النجوم
 وحراب الدجى الأخرى
 تنادى بعضها بعضاً
 تنفس في محارات البحر وتتجاوب من كل الجهات
 إن من مضى لينام في البحر الكبير يعود
 وتصعد القبرة وتروح

تستقبله بأغان
 مشبعة بالتدى
 كل النجوم التى انصهرت معاً
 فى بوثقة الزمن
 ثم أبردت فى البحر
 صارت حجراً مبلوراً
 صخرة فى الزرع الأخير تكثر العتمة فيها قلبها
 وتشوقها للرحى التى تغنى ، تغنى
 كالرماد مسته الريح
 بشغف يقطع النثيث الملون للضوء المنعكس
 ولكنه حجر متوهج
 ذلك الذى يمكن أن ينصبه الفنان
 شاهدة على قبره الخفى
 ويتوجه ليوبولد سنجور بصلاته إلى الأفتنة
 أيها الأفتنة أيها الأفتنة
 يا قناعاً أسود يا قناعاً أحمر وأنت يا قناعاً أبيض أسود
 يا أفتنة الأركان الأربعة التى تهب منها الروح
 فى صمت أجيبك
 فهل يناشد أفريقيا أم يناشد الإنسانية أم يناشد أسلافه القدماء ، وهو يرى
 أفريقيا دماً جديداً يدخل عروق الإنسانية كما تدخل الخميرة فى العجين كما يقول هو
 نفسه :

ارع بنظراتك الثابتة أبناءك الذين يتلقون الأوامر
وتتساقط عنهم أرواحهم كأختر خرق الفقراء عن أبدانهم
حضوراً في الولادة الثانية للعالم . علينا أن نكون خميرة
في المعجين الأبيض

فهل هذا هو قدر أفريقيا السوداء أن تكون الخميرة للحضارة البيضاء هكذا
تتلقت الحضارة الأوروبية الآن في اتجاه الدم الجديد القادم من ميلاد النهار في أرض
الأفئدة ؛ إن هذه المختارات والدراسات تضيء الطريق أمام المحاولات التي تطمح
إلى رؤية مزيج من التراث والمعاصرة في إطار من الأصالة الفنية ، وتخدم الحركة
الشعرية العربية وهي تبحث عن مفهوم أصيل للحداثة ، وقد استطاعت اللغة
الشعرية التي استخدمها الدكتور عبد الحى أن تجسد الرؤية الشعرية للمختارات
الأفريقية ، برغم أنه صدر كتابه بهذه الكلمة لدانتي اليجيرى : « لا يمكن لشيء
أحكم نسقه آلهة الشعر أن يخرج به من لغة لأخرى دون تدمير عذوبته كلها » فقد
بقى لنا برغم ذلك كثير من عذوبة هذا الشعر الأفريقى الأصيل .

حول ديوان العودة إلى سنار

للشاعر السوداني محمد عبد الحى

يطالعنا من السودان ديوان صغير مطبوع فى شكل كراسة سماوية اللون بعنوان « العودة إلى سنار » للشاعر السوداني محمد عبد الحى ، وبرغم أن الشاعر يكتب قصائده منذ فترة طويلة وينشرها على فترات متباعدة إلا أن هذه القصائد كانت تشير بوضوح إلى أصالة صوت هذا الشاعر وتفرده وامتيازه . وإذا كان محمد عبد الحى لا يعد معروفاً على نطاق واسع فوق البساط الشعرى العربى ، إلا أن قلة من المتتبعين لعناصر التطور فى الحركة الشعرية المعاصرة يقفون عند صوته وقد ظهرت الحاجة ملحة بعد تتابع قصائده لقراءة مجموعة كاملة من شعره . وأخيراً يمجىء « العودة إلى سنار » لا ليشفى الغليل والعطش لقراءة مختارات متنوعة للشاعر وإنما لتؤكد ثلاث حقائق .

الحقيقة الأولى هى أن هذه الكراسة تثبت انتساب الشاعر محمد عبد الحى إلى

أشد تيارات الحداثة في الشعر العربي المعاصر حيوية وهي كذلك تنبئ بميلاد تيار شعري في الحركة الأدبية السودانية يتجاوز من خلال الإضافة الإبداعية الواعية نتاج شعراء الخمسينات والستينات في السودان ، ومنهم محمد الفيتوري وتاج السر الحسن وجبلى عبد الرحمن ومحيى الدين فارس ، هذا الجيل الذى شارك مع زملائه من شعراء مصر والعراق والشام فى تكملة لوحة غنية بالقصائد الحية الجميلة . وبهذه الكراسة يكون السودان قد قرر التواجد مرة أخرى بواحد من أجمل وأصل أصواته على صعيد الحركة الشعرية العربية . والحقيقة الثانية هي أن الكراسة لا تثير إلا الشوق لمزيد من القصائد الشعرية لهذا الشاعر . والحقيقة الثالثة هي أن الشعر السودانى قد جدد إهابه من خلال هذه الديباجة الحديثة فى ديوان العودة إلى سنار .

والحقيقة أن هذا الديوان لا يضم مجموعة متنوعة من القصائد وإنما يضم قصيدة طويلة من خمسة أناشيد ، النشيد الأول بعنوان البحر - والنشيد الثانى بعنوان - المدينة - والنشيد الثالث بعنوان - الليل ، والنشيد الرابع بعنوان الحلم - والنشيد الخامس بعنوان الصبح - وواضح من تقسيم القصيدة أنها تطمح إلى أن تكون تجسيداً لرؤية شاملة للكون من خلال الزمان : الليل والصبح والمكان المدينة والبحر والعالم الذى يتعالى على الزمان والمكان « الحلم » وبهذه القصيدة يوحى لنا الشاعر أنه سوف يقدم لنا فلسفة فى الوجود فى نفس الوقت سوف يقدم لنا شاعريته متكاملة ذات رؤية شاملة . وهو لا يبنى عالمه الشعري بعد هذا التقسيم الذى يوحى بالتكوين الفلسفى والرياضى للشاعر على مجردات ميتافيزيقية قد تصنع فكرة جديدة ولكنها تقتل فى نفس الوقت الإحساس بما يريد أن ينقله إلينا الشاعر ، إنه يبدأ من المكان من سنار وهو بدء يوحى بارتباط الشاعر الوثيق بالأرض من ناحية وبمدينته

من ناحية أخرى ، فهو شاعر لا يهوى في فراغ شاسع من الأحلام والرؤى ولكنه مرتكز على أساس حسي شديد الصلة بتكوينه النفسي وتاريخ بلاده . يقول : (سنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء » لثلاثة قرون حتى أوائل القرن التاسع عشر لغة على اللسان . وتاريخ ووطن وحضور ذو حدين « ذلك يخطر في جلد الفهد - وهذا يسطع في قصبان الماء » هذه نبذة تاريخية عن سنار ، فإذا عنها بعد أن تحولت إلى رؤية شعرية ، يقول الشاعر محمد عبد الحى « فى القصيدة ربما كانت سنار دفعة من كيان الفنان فى شبابه حينما رغب - كما رغب جيمس جويس قبله - فى أن يشكل فى مصهر روحه ضمير أمته الذى لم يخلق بعد ، وربما كانت نقشاً على صخر آخر « بداءة » اسما يتجوهز فى مملكة البراءة فهى عين تبصر بها وحلاها . والأشياء هنا هى كما فى السماء والعودة إليها فقر ، عند كتابة القصيدة استفدت من بعض ما رأيت وسمعت من رسم ونحت وموسيقى » ثم يصدر الشاعر كراسته الشعرية بهذا القول لحنى الدين بن عربى من كتابه الفتوحات المكية « يا أبا يزيد ما أخرجك عن وطنك ؟ قال : طلب الحق ، قال : الذى تطلبه قد تركته ببسطام ، فتنبه أبو يزيد ورجع إلى بسطام ولزم الخدمة حتى فتح له » والشاعر محمد عبد الحى فى الاهتمام بهذه الإشارات الثقافية من التراث العربى أو من التراث الغربى يعطى انطباعاً عميقاً بتأثره بالشعر العربى وخاصة نظرية ت . س . إليوت الشعرية ولا سيما أن ثقافة الشاعر ذات صلة قوية بالأدب الإنجليزى بحكم دراسته الأكاديمية فى جامعات إنجلترا ، وهو هنا فى هذه الإشارات يتبنى بوضوح إلى هذه المدرسة التى يعد أودنيس رائداً لها ، وهى المدرسة التى تجد أن أبعادها الفنية لا بد أن تغوص إلى أعماق جذور التراث العربى ، وفروعها لا بد أن تمتد إلى أكثر عناصر الثقافة العالمية حيوية وتأثيراً وتطوراً ، وكأنهم بهذا يجمعون بين ماضيهم القومى وحاضر العالم

الثقافى من خلال تجربة تتذبذب بين الواقع القومى والتاريخى والفلسفى والوجدانى . وقد استطاعت هذه المدرسة أن تؤثر تأثيراً شديداً على توسيع الرؤية الشعرية ونعميق جذورها وتحرير الخيال واللغة ، وشحن الصورة الشعرية بنوع من التوتر يخلقه التخلّى عن لغة الشعر المألوفة ، وإذا كان هذا المنهج قد استطاع بالفعل إغناء التجربة الشعرية الحديثة إلا أن ملاحظة هامة ربما كانت مثار جدل بين النقاد هى : ما ضرورة التقاء كل شعراء هذا الاتجاه حول إشارات ثقافية واحدة من التراث ؟ هى بالتحديد محى الدين بن عرى - ومحمد بن عبد الجبار بن الحسن النقرى الذى يأخذ الشاعر منه هذه الكلمة من كتاب المواقف وكتاب المخاطبات . . أوقفنى فى البحر فرأيت المراكب تفرق والألواح تسلم ، ثم غرقت الألواح ، وقال لى لا يسلم من ركب . وقال : فى المخاطرة جزء من النجاة ، وجاء الموج فرفع ما تحته وساح على الساحل ، وقال لى إن هلكت فى سواى كنت لما هلكت فيه ، ويظل التساؤل بلا إجابة ؟ فإذا تأملنا النشيد الأول من القصيدة الطويلة العودة إلى سنار - وجدنا هذا التطبيق الشعرى الأصيل لنظرية الشعر الأورى - خاصة نظرية المعادل الموضوع عند ت . س إليوت . إن الشاعر هنا لا يعبر عن التجربة بل يطمح إلى تجسيدها فى صور بالغة العمق والجمال . وهى صور تذهب فى إثارة الخواس إلى مدى بعيد ، ويرغم أن الصور جديدة إلا أن ما يجعلها مؤثرة هو النسيج الذى وضعت فيه ، فهذا النسيج الحار القوى يتراوح بين الاتساع والضيّق ، بين التوتر والانفراج ، بين الحسى والمعنوى ، حتى يصل بك فى النهاية إلى هذا الإشباع العميق الذى يخلقه الفن الأصيل ، وإذا كانت الصور توحى بتداعبها من اللاشعور بطريقة غير منطقية فإن هذه الصور فى الواقع شديدة الصلة بالبناء الذى يحاول الشاعر إحكامه حول تجربته ، أو يصوغ تجربته من خلالها . يقول الشاعر محمد

عبد الحى فى نشيد البحر :

- بالأمس مر أول الطيور فوقنا ، ودار دورتين قبل أن
يغيب ، كانت كل مرآة على المياه فردوسا
من الفسفور - يا حداثق الفسفور المرايا
أيتها الشمس التى توجهت واهترأت
فى جسد الغياب ، ذوى مرة أخيرة
وانطفئى . أمس رأينا أول الهدايا
ضفائر الأشنة . والليف . على الاجاج
من بقايا .

الشجر الميت . والحياة فى ابتدائها الصامت
بين علق البحارة
فى العالم الأجوف
حيث حشرات البحر فى مرجها الأعمى .

تدب فى كهوف الليف والطحلب لا تعى انزلاق الليل والنهار
ثم يدخل الشاعر من خلال هذه الصور المجسدة للعالم الذى يقبل عليه يدخل
أرض أجداده من خلال غابة من رموز الأرض والتاريخ ، وكأنه بهذا الدخول
تبدأ الحياة كلها من جديد . إنه لا يصور إيقاع نفسه بل إيقاع العالم . العالم حين
يبدأ وحين يتوغل فى البعث . .

على التلال والأشجار

تطفو وتدنو مرة

ومرة تنأى وتغوص

فى الضباب والبخار
 تسقط مثل الثمر الناضج
 فى الصمت الكثيف
 ثم ينهض العالم القديم للقاء هذا القادم الذى يصور روح هذا العالم وجسده . .
 امرأة تفتح باب النهر وتدعو
 من عمات الجبل الصامت والأحراج
 حراس اللغة - المملكة الزرقاء
 ذلك يخطر فى جلد الفهد
 وهذا يسطع فى قصان الماء
 الليلة يستقبلنى أهلى
 أرواح جدودى تخرج من فضاء أحلام النهر ومن
 ليل الأسماء
 تتقمص أجساد الأطفال
 ثم ينتقل مرة أخرى إلى المشهد الخارجى الذى هو فى الواقع جوهر البناء كله :
 وكانت الغابة والصحراء
 امرأة عارية تنام
 على سرير البرق فى انتظار
 نورها الإلهى الذى يزور فى الظلام
 وكان أفق الوجه والقناع شكلاً واحداً
 يزهو فى سلطنة البراءة
 وظمناً البداءة

والشاعر يلجأ إلى نفس المنهج الفنّي في باقي الأنشيد ، هذا المنهج الذى يبحث
الأسطورة الشعبية في جسد الأرض المتحرك المتموج بالأحداث والتحوّلات
ويذهب في ولعه بالأساطير إلى حدّ التجاوز للفلكلور إلى تراث الأساطير اليونانية ،
كما نلاحظ في الصورة الأخيرة والتي تشير إلى استفادته من كتاب التحوّلات لأوفيد .
وهذا المنهج عكس المنهج الرومانتيكى فهو يركز بصره وبصيرته وحواسه القويّة وقواه
الذهنية الوجدانية النشيطة في رسم العالم الخارجى بأبعاده المادية والتاريخية والنفسية
والوجدانية من خلال ثقافة شاملة وعميقة . واستخدام الشاعر للغة يؤكد حرصه
على البعد عن افتعال لغة متعالية ، فهو يستخدم اللفظ الذى ينقل الإحساس الحاد
بالأشياء ، بالإطار ، بالروح العام ، مثل كلمات - الليف - الأشنة - الطحلب -
جلد الجاموس . والنفس الموسيقى متدفق بصورة مطردة تعكس حالة وجدانية
ونفسية متأسكة .

إن الشاعر محمد عبد الحى صوت مؤثر بقدرته على إضافة عناصر أصيلة من
عالمه الشعري إلى الحركة الشعرية العربية الحديثة ، وهو يعطى بهذه القصيدة
الطويلة العودة إلى سنّار ، صورة شديدة الأصالة عن جوهر موهبته الشعرية وعن
تنوع وعمق ثقافته ، وعن فهم نابع من ممارسة ذكية للأدوات الجمالية للتجربة
الشعرية . وهذه القصيدة في الواقع برغم أنها كافية لإرواء ظمئنا لمزيد من القصائد
لهذا الشاعر إلا أنها في الواقع يجودتها الفنية تكفى للبرهنة على شاعرية صاحبها . وأن
الشعر العربى الحديث ليفتح آفاقه لتقبل المزيد من الجهد والتطوير لدفع حركة
الحداثة إلى الأمام . وهذه الإضافة العميقة من الشاعر السودانى محمد عبد الحى
لتؤكد أن الشعر الحديث قد تحظى حواجز الجمود والعجز من أجل حرية دائمة
وإبداع رفيع .

شاعر أغفله التقويم الأدبي

كثيرون هم الشعراء الذين يفلتون من ذاكرة التاريخ الأدبي ليغرقهم ظلام النسيان ، وإذا كان هذا المصير القاسى عادلا فى بعض الأحيان حين لا تعطى الموهبة الأدبية برهاناً ساطعاً على جدارة البقاء ، فإن هذا المصير يُعد ظالماً حين تكون الموهبة أصيلة ومبدعة ، وجادت بعباء يتبع لها مزاحمة هؤلاء الذين استأثروا وحدهم بالمجد الأدبي .

إن بعض الشعراء يكونون مجرد ضحايا الزمن شوهدت قيمه الأهواء والمطامع والمجاملات ، فقد استطاع الضوء على وجه لم تجمله الموهبة الأدبية بقدر ما جملة الجاه الاجتماعى أو النسب العريق أو النفوذ الواسع . وينحسر هذا الضوء نفسه عن وجوه لا تقل جدارة بقيمتها عن الآخرين ، ولكنها حظوظ الحياة المراوغة . والشاعر السودانى « الناصر قريب الله » صاحب ديوان « الناصريات » الذى صدر

مؤخراً عن وزارة الإرشاد القومى السودانية واحد من هؤلاء الذين غمطهم التقويم الأدبى حقهم .

فقد يكون معروفاً فى الأوساط السودانية ، ولكن صحائف النقد الأدبى العربى تكاد تخلو من ذكره ، فى حين تؤكد هذه الصحائف القيمة الشعرية للشاعر المعاصر لشاعرنا التيجانى يوسف بشير . وأغلب الظن أن الفطرة التى فطر عليها الشاعر والتى تتجلى فى حياته الشديد وموقفه المتعفف من الحياة ، وهى الفطرة التى ورثها عن البيئة الدينية التى نشأ فيها ، كان لها أعظم المسؤولية فيما لحق بالشاعر من ظلم . وقد ولد الناصر قريب الله عام ١٩١٨ فى أسرة عريقة فى التصوف وتلقى تعليمه بالمعهد العلمى بأم درمان ، وعمل بالتدريس عقب تخرجه حتى لقي ربه عام ١٩٥٣ ، ويقول الأستاذ محمد مهدى المجذوب فى مقدمة « النصريات » ، أما شعره فهو فصيح بليغ تشهد فيه صحة الملكة . ووضوح الشخصية ، وتسمع فيه موسيقى الأناشيد الصوفية التواقة المبتهلة ، والناصر رحمه الله صاحب شأن فى تاريخ الأدب السودانى ، فهو من الذين انتقلوا بالشعر من المحافظة والعمومية والقبول إلى الرفض والمعاناة الذاتية من خلال الآمال الشعبية محافظاً على نصوب الأسلوب وسلامته من جمود القوالب وسطوة اللغة ، ولعل ما أضر الالتفاف إلى هذا الشاعر هو تأخر صدور ديوانه نفسه ، وقد مات هذا الشاعر عن خمس وثلاثين قصيدة يرى الذين أشرفوا على تحقيقه ونشره أنها ربما لا تكون كل شعره . ويبدأ تاريخ القصائد بعام ١٩٣٥ ويتدرج هذا التاريخ حتى عام ١٩٥٢ ويختتم الديوان بأربع قصائد غير مؤرخة ، ولكنها توحي أنها كتبت فى المراحل المتأخرة من حياة الشاعر . وإذا كانت حياة هذا الشاعر تبدو قصيرة فإنها تبدو كاملة أيضاً . فقد تفتحت شاعريته فى أوج ازدهار المدرسة الرومانسية « مدرسة أبولو » وواكب نجاحها وصرهته مرحلة الغليان

الشعبي الذي بدأ بدوره يشق التربة العربية منذراً بكفاح طويل ضد الاستعمار من أجل الاستقلال . والشاعر الناصر قريب الله يلفتنا إليه وإلى شاعريته لأسباب قوية : فهو أولاً يعطى صورة بالغة الوضوح والعمق لأصالة شاعريته ، وهي الشاعرية التي تجلت في الديباجة الناصعة الأسلوب يميل إلى الوضوح والعمق والسهولة ويوحى بالاستيعاب لثراث الشعر العربي ويطمح إلى المشاركة الواعية في تحطيم جدار الرؤية التقليدية في هذا الشعر .

وليس امتلاكه لأدواته المباشرة كشاعر يمنحه صفة الشاعر الحقيقي بقدر ما هو الطابع الخاص لهذه الشاعرية . إنك قد تحس بأنفاس ابن الرومي أو المتنبي أو ابن زريق البغدادي تسرى في أوصال قصائده ، ولكنك لا تمنع نفسك من الاقتناع والإعجاب بالشاعرية الخاصة للناصر قريب الله . وإذا كان هذا الشاعر قد أعطى برهاناً قوياً داعياً إلى الإعجاب على شاعريته الصادقة فهو ثانية قد أعطى الدليل على أنه كان شاعراً مشاركاً لعصره . وهذه المشاركة . . يوججها الصدق الفني والموضوعي معاً . لقد التفت هذا الشاعر إلى ذاته شأن كل الرومانسيين الذين أحسوا بذواتهم مع تطور المجتمع العربي فرفعوا رءوسهم بالاحتجاج والرفض في مواجهة الجمود التقليدي . ولكن التفات الشاعر إلى ذاته لم يطمس معالم الحياة حوله ، بل أصبحت ذاته مرآة صادقة بالغة الوضوح والنقاء لحركة الواقع نفسه . والقارئ المتمهل لهذا الديوان « الناصريات » يلحظ تدرجاً طبيعياً في تطور الشاعر الذي تفجرت نفسه وقصائده بحب السودان ومصر وفلسطين والأمة العربية ، كان في السابعة عشرة حين زلزلت نظرات الحسان فؤاده ، وطمحت نفسه الصافية البريزة لعبادة الجمال .

وكان في الثامنة عشرة حين كان يموج قلبه وعقله بالوعي الوطني وبإدراك
 الرابطة العميقة بين السودان ومصر ، فيصور هذا كله قائلا :
 ولبصر السودان صنو شقيق وبدا النيل شاهد حيث يجري
 وشأن الرومانسيين لم يشغله الجمال البشري وحده ولا جذبته فتنة الحسان
 والغواي فقط ، بل لقد مد بصره وحسه إلى الطبيعة ومظاهر تحولها فرسم صوراً
 وجدانية للربيع والعراء والأشجار والأنهار ، ولكنه لم يقف أمامها إلا متأملاً يأخذ
 منها المعنى ليطرحه سؤالاً على الحياة . لقد فطن هذا الشاعر الرومانتيكي التأثير إلى أن
 الطبيعة يجالها وسحرها وحركتها الأبدية ما هي إلا إطار ومسرح لحركة الإنسان
 وسحره وحركته .

ومن هنا لم يكن غريباً وهو يرى كيف يهجر الطير الدوحة التي يبست أوراقها
 فأسقطها الريح ، أن ينتقل بهذا المعنى إلى الحياة الإنسانية ، ليرى كيف يهجر
 الأصدقاء والأخلاء بعضهم بعضاً فيخاطبها والحسرة تحيم على نفسه وتعتصرها . فهو
 يسقط عليها مشاعره وآلامه التي تعذبه فيقول :

كذا يا دوحة الوادي صداقات بنى الدنيا
 كذا أحبابنا فيها غناء ماله غنيا
 فان يحز الفتي الدهر أجادو معه الخزيا
 وما يرعون من عهدك (م) إلا ساعة اللقيا

وإذا الطبيعة تلقية في أعماق التجربة الإنسانية وتدفعه إلى تأمل ذاته ، ولكنه
 لاتساع إنسانيته لا يطيل هذا التأمل بل يرتد إلى وطنه السودان الذي يحمل له :
 كله . فحين يقف بمكان يسحره بفتنته وخصبه ، لا يلبث أن يتذكر عناء شعبه
 ومقاساة وطنه ، وهو يشير على الفور إلى الاستعمار الإنجليزي الذي يقف وراء تعس

بلده السودان . وما إن تبهره الخصوبة والازدهار حتى ينقلب ناقلاً على الاستعمار
الذى حرم أهله من خير بلادهم .

ومع تقدم عمر الشاعر برغم أنه لم يوغل في التقدم فإن إحساسه الوطنى كان
يزداد تأجيجاً ووعيه شمولاً وتطلعه إلى يوم الخلاص يفتح أمامه الآفاق . وبدأ يعي
علاقة بلاده ، بل علاقة الأمة العربية كلها بالغرب والدول الاستعمارية التى طالما
وعدت العرب بالاستقلال ، وكانت هذه الوعود تزداد غزارة كلما قامت الحرب
ودخل الإنجليز رحاها . فيلجئون إلى إسكات العرب وكسبهم بأن يمنحهم الأمانى
بمنحهم الاستقلال عقب انتهاء الحرب ، وما هو ذا الشاعر الناصر قريب الله
يخاطب شعبه :

ويا أيها الشعب الكسير جناحه أما زلت ترجو عند دهرك ما يأتى
أرى الدهر عزمًا جارفًا واستهانة بأرزائه تغتم مباهجه غصبا
وناضل بعزم لا يفل سلاحه ولا يخطئ الرمى إذا قصد الضربا
وبرغم امتداد الزمن فكان هذا الصوت يخاطبنا من الماضى ، وهو يرانا ماثلين
الآن فى عراقنا من أجل الحرية واستقلال الأوطان ، ولا تهدأ ثورة الشاعر التى
بدأت بالتنفس بين الأودية الجميلة ثم دخلت معترك الحياة السياسية ومدت بصرها
وبصيرتها إلى مواقع الأمة العربية فى مصر وسوريا وفلسطين . وكان الشاعر قريباً من
كل حدث يهم شعبه . وكان هذا القرب يملأ نفسه بالغضب والوعى ، فكتب عن
فلسطين الجريحة وكتب عن الثورة المصرية عام ١٩٥٢ وكان يرقب هوم الكادحين
من أبناء وطنه ، هؤلاء الذين رأهم يشرون بصبح الوطن ، وقد خاطبهم الشاعر
مقدراً فيهم الجهد الخلاق الذين يصنعون به الحياة .

فالكادحون هم الشرايين التى تجرى بها ملء الحياة دواؤها

وساعد لولا توال خفقتها لا ندكت الدنيا وزال رواؤها
 وإذا البسيطة أنكرت مافوقها علمت يقيناً أنهم أبناؤها
 هذا هو الشاعر الذى ينبغى أن يعاد تقييمه فى إطار الحركة الشعرية
 الرومانسية ، لا لأن أغراضه الشعرية كانت شديدة التنوع والأصالة وتمت بأوثق
 الصلات إلى صراعنا وكفاح أمتنا وهذا حقيقى بل لأن أصالته الشعرية التى تفوقت
 فى زمانها تقنعنا بحيويتها وأن إنصاف هذه الشاعرية هو نوع من الوفاء لتراثنا ونوع
 من الوعد المشرق بمستقبل زاهر ، وأن هذا الشاعر الناصر قريب الله جدير بمكانة
 تعترف له بما هو أهله لتثبيت صحة المقاييس التى تقول بأنه لا يصح إلا الصحيح .
 ولا شك أن انتعاش ذاكرتنا الأدبية من شأنه أن يصل بين أسلافنا المبدعين وأجيالنا
 التى تحاول خلق أدب عربى جدير بالخلود .

ملاحظات حول حاضر النقد الأدبي

لا يكاد يخفى على أى متابع يقظ لتطور الحركة الأدبية في بلادنا أن الاتجاهات النقدية تعاني من ركود ملحوظ ، وربما كانت الدوافع لنشاط النقد الأدبي غير قوية كما هي عادة عقب ظهور تيارات إبداعية جديدة . أو نشوء ثورات فنية أو اكتمال أعمال كاتب كبير أو الدخول في منعطف تاريخي في مجال من المجالات الأدبية . كما حدث مع ظهور حركة الشعر الحديث وانتشار ظاهرة المسرح وتطور الرواية المعاصرة على يد نجيب محفوظ ويحيى حقي والقصة القصيرة على يد يوسف إدريس وشيوع تيارات قوية بدافع التأثير الثقافي المتبادل مع الأدباء في جميع البلاد العربية . ولقد أسفرت النشاطات النقدية الجادة عن إرساء مفاهيم أصيلة في كل هذه المجالات ولم تساعد فقط على تطور الرواد المبدعين في الأنواع الأدبية التي يمارسونها ، ولكن النقد الأدبي بفضل جهود الدكتور محمد مندور والدكتور لويس عوض والدكتور

عبد القادر القط والدكتور محمد غنيمي هلال ورجاء النقاش والدكتور شكرى عباد قد أسهم في تمهيد الطريق أمام الأجيال الجديدة التى تسعى على درب الإبداع الفنى . وبرغم ظهور أجيال جديدة من النقاد مثل صبرى حافظ وغالى شكرى وفاروق عبد القادر وعبد الرحمن أبو عوف وجلال العشرى إلا أن الظاهرة النقدية قد اتسمت بالشحوب . وبدأت تعاني إما من فوضى المناهج المتبعة في النقد أو من غلبة الجوانب الاجتماعية والسياسية على الجوانب الفنية بصورة أفقدت النظرة النقدية توازنها ، وإما من سيادة الانطباعية النقدية القائمة على المراجعات السريعة في بعض الصحف والمجلات الأدبية ، وحظيت الفنون المرئية مثل السينما والمسرح والتلفزيون بالاهتمام الواسع . وقد كان لذلك كله نتائج مرضية تجلت في بقاء التطور الفنى في بعض الأنواع الأدبية . وضعف الذاكرة الأدبية حتى توشك الأجيال الجديدة أن تفقد الصلة بينها وبين تاريخها الأدبي مما يهدد وحدة الثقافة القومية ، ولعل ضعف الذاكرة الأدبية من أعظم الأسباب الكامنة وراء الظلم الأدبي الذى يلحق بالكثيرين من الأدباء ، ويحول دون تقييمهم ووضعهم في إطارهم التاريخي من سياق الحركة الأدبية . ولقد كان من نتائج ضعف الحركة النقدية أن ملامح الجيل الجديد في الشعر والقصة والرواية قد أصبحت غائمة بصورة واضحة ، وقد يبدو الأمر عاديا إذا تصورنا أن النشاط النقدي شأن النشاط الفنى قد يلحقه الفتور في بعض المراحل لأسباب كثيرة ، خاصة وأن المواهب الفنية الأصلية ، تكون بحكم تكوينها واستعدادها واعية بأصولها الفنية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بتراسها الثقافي والفنى والتاريخي مما يتيح لها النمو الطبيعي في مجال ممارستها الإبداعية ، ولكن تظل الحاجة ضرورية لاستمرار النشاط النقدي للأسباب الآتية :

أولاً : إن تطور الفنون كلها مرتبطة بوعي واستقبال الجمهور الذى قد يتعثر فى إقامة علاقة حميمة مع بعض الأعمال الفنية فى بداية ظهورها . وهذا التعثر قد يرجع إلى أن عناصر العمل الجديد قد تكون متقدمة وسابقة فروعها الفنية للرؤية السائدة فى الواقع ، مثل البحث عن الزمن الضائع لما رسيل بروس وبوليسس لجيمس جويس وقصيدة الأرض الخراب ل ت . س . إليوت ، ولا شك أن النقد يحاول أن يقوم بوظيفة المبشر بهذه الأعمال والمساعدة فى فهم صحيح لأفكارها وقيمها الفنية .

وثانياً : تحتاج الأجيال الجديدة من الأدباء لرؤية واضحة بدلا من البلبلة الفنية التى قد يخلقها النجاح الإعلامى لفن ما ، إن الحقيقة الأدبية ينبغي أن تصنع وتكشف وتقدم فى حرص شديد وبأمانة تامة وبجهد شديد . إن كثيراً من الفنانين والشعراء والقصاصين قد يلحظون بإعجاب تطور فنان كبير ، ولكنهم ربما يفهمون الأسس التى يقوم عليها ، كما أنهم قد يقعون فى خطأ التصور أن الزمن مجرد صيرورة تكرارية ، بمعنى أنهم قد يفهمون التطور فى إطار دائرى وأن الحاضر وهو تكرار نشيط للماضى وأى تصور للمستقبل على نمط الماضى يصبح فى الواقع إهداراً للمستقبل لأنه يضعه فى إطار أضيق بكثير من احتمالاته وإمكاناته . ونفياً للماضى لأنه ينقله إلى غير مناخه فيبدو شائهاً ومرتبكاً وفاقداً لوظيفته الطبيعية ، من هنا يجرى النقد ليقم الميزان الصحيح عن طريق عملية التوفيق الزمنى بين ما يلائم الماضى وما يلائم الحاضر ، كما أن النقد مطالب أيضاً بعملية انتقاء ضرورية ، وذلك لتطعيم الأعمال المعاصرة بالمادة التاريخية والإنسانية ، التى تتكون من الجوهر الباقى فى الآداب والفنون ، والنفس الإنسانية ، وهذه عملية فى الواقع أبعد ما تكون عن مهمة الدارس لتاريخ الأدب ، فهمة المؤرخ الأدبى هى رصد الظواهر الأساسية

في التاريخ ، ولكن مهمة الناقد هي فحص هذه الظواهر وتقديمها إلى الحاضر وتجهيزها للمستقبل .

ثالثاً : إن فتح الطريق إلى المستقبل الأدبي لا يتم إلا عن طريق التأزر بين شجاعة الفنان الذي يستوعب معطيات الواقع ويواجهه كما أنه يستوعب كل ثمار الثقافة القومية والعالمية وبين حكمة الناقد الذي يعتمد على بصيرة ثابتة واسعة ومنهج صحيح وأمانة علمية وحساسية فنية سليمة ، وهذا التأزر يعمل وبصورة فعالة على خلق أفضل الفرص أمام استقبال العمل الفني من ناحية من خلال شرح أبعاده ، وكذلك العمل على تطور الفنان نفسه من خلال تبصيره بإمكانياته من ناحية أخرى وتمهيد الطريق لغد أدبي أفضل ، ولا شك أن النشاط النقدي مرتبط عضوياً بتطور الفنون ، ولا شك أن ثمة وظائف أساسية للنقد ترتبط بتطور الفنون في عصر ما وبلد ما وثقافة ما . ويرى جورج سنينير أن مهمة النقد ذات جوانب ثلاثة : إنه يدلنا على ما نعيد قراءته وكيف نفعل ذلك . إن حجم الأدب هائل كما هو واضح ، وتوالى الجديد منه متصل ، ولا بد للإنسان من أن يختار ، وهنا تأتي فائدة النقد - وليس معنى هذا أن يلعب النقد دوراً مصيرياً بالنسبة للأدب فيختار بضعة مؤلفين أو أعمال بصفته النخبة الوحيدة المشروعة ، ويستثنى غيرها وعلامة النقد الجيد أنه يفتح من الكتب أكثر مما يغلق والجانب الثاني الذي يوضحه جورج سنينير . أن الناقد يمكن أن يوضح الصلة بين الأشياء . أي أنه في الوقت الذي تخفى فيه سرعة التوصيل التكنولوجية حواجز أيديولوجية سياسية عنيدة في واقع الأمر يمكن للناقد أن يعمل وسيطاً وحارساً . إنه لجزء من وظيفته أن يتأكد من أن عهداً سياسياً ما لا ينال من عمل كاتب بالسيان أو التشويه ، ومن بقايا الكتب المحروقة تجمع وتنظم بحيث يمكن قراءتها . ويرى سنينير أن الوظيفة الثالثة للنقد هي أهم

هذه الوظائف الثلاث . وهى كما يقول تتصل بالحكم على الأدب المعاصر ، و الفرق بين الأدب المعاصر والأدب الذى صدر حديثاً ، فالأدب الذى صدر حديثاً يستحوذ على اهتمام الذى يقوم بعرض الكتب ، ومن الواضح أن على الناقد مسئوليات خاصة تجاه الفن فى عصره ، وينبغى أن يتطلب من هذا الفن لا مجرد الصفاء الفنى أو النهوض بالأسلوب سواء كان ذلك عن طريق تطوير الأسلوب أو استغلال الحاضر استغلالاً ماهراً ، وإنما ينبغى أن يسأل أيضاً عما إذا كان قد أضاف الرصيد المتناقض من الإدراك الخلقى أو حط منه . ما معيار الإنسان الذى يتطلبه هذا العمل ؟ ! إن صياغة هذا السؤال ليست سهلة ، ولا يمكن أن يتم هذا السؤال بحصافة معصومة من الخطأ ، ذلك لأن زماننا ليس زماناً عادياً ، إنه يزرع تحت عبء الإنسانية ، ويمضى فى زعر فى مجال واسع على نحو فريد وإمكانية الخراب فيه ليست بعيدة الاحتمال . وهناك أنواع من ترف الانفصال عن هذا الزمن يود الإنسان لو يمارسها ولكنه لا يستطيع ، وإذا كانت هذه هى وظيفة النقد فى مستوى الرؤية الأوربية للأدب والفن فإن هذه الرؤية تتضمن عنصرين . الأول العنصر التكنيكى وهو مرتبط أولاً بتطور الأنواع الأدبية ونوعية المشاكل الفنية التى يطرحها ، وكذلك مرتبط بمستوى الأداء الفنى الذى يتجاوز فى الواقع مشاكل كثيرة ، كما أن هذه الرؤية فى الواقع تطرح تصوراً استراتيجياً عاماً على مستوى الوظيفة الأدبية فى العالم فى مواجهة العصر وتحدياته واحتمالات تطوره نحو الخراب أو السلام . وكل هذه العناصر لا تعد بعيدة جداً عن تطورنا الفنى ، ولكنها بكل تأكيد تختلف عن تصورنا له ونحن فى حاجة مستمرة إلى تأمل النقد الأدبى فى الغرب تماماً كما نتأمل تطور الفنون فيه ، ولكن ثمة ملاحظة متعلقة بالنقد الأدبى العربى والنقد الأدبى الغربى بشكل عام . هذه الملاحظة تتجسد فى أننا لم نحسم بعد

الكثير من مشاكلنا المتعلقة أساساً بعلاقتنا بالماضي ، وذلك لغياب هذا الوسيط النقدي الذي يجمع بين حسن الثقافة القومية من خلال خبرة عميقة بالتراث وحس ناضج بالثقافة المعاصرة ، وقد كانت الجهود الطيبة التي بذلها الدكتور غنيمي هلال خطوة واسعة على هذا الطريق . ثم إن النقد الأدبي ينبغي أن يعنى أساساً بحسم مشاكل كثيرة مثل حرية الفنان في أن يجد الأشكال الفنية التي تروق له ، وهناك مشكلة اللغة التي تقف عائقاً خطيراً في فهم أصولنا الفنية أمام الأجيال الجديدة وكذلك عدم التوازن في الأحكام الفنية بسبب فوضى المناهج : إننا في حاجة للوصول إلى مرحلة الحرية الفنية ، في نفس الوقت الاهتمام بتأصيل المصطلح والاتفاق على مستوى الأداء الفني من خلال تجاوز العوائق الناتجة عن سوء الفهم أو العداء ، ونظرية الانتقام المتبادل بين الأجيال ، إن التطور في الفنون يرتبط بالحساس والحب ليس للفن والأدب فقط ولكن أيضاً للأجيال المختلفة . وما من شك في أن سوء الفهم القائم في كثير من المجالات ينبع من قنور الحساس لبذل الجهد الصادق من أجل المشاكل الفنية التي تعترض حياتنا وإلغاء الاعتبارات الخاصة مرهون بتوضيح الحقائق بطريقة أكاديمية تسمح بتكوين رؤية موضوعية للأدب والفنون . وبالإخلاص للفن والاحترام للجهد والدفاع عن القيم الرفيعة والشجاعة في مواجهة ما يطرأه الواقع من متطلبات ، وإنكار الذات للاعتراف بالحقيقة نستطيع أن نسمو لا بمشاعرنا فقط ، بل بحركتنا الأدبية في بلادنا ، وسوف يكون للنقد الأدبي دور بارز في أمة نهضة مقبلة أو محتملة إذا عرف النقاد الجدد أن عليهم أن يفتبروا بحب من الأعمال الأدبية ، وليس لهم الحق في أن يتصوروا أن أحكامهم وحدها هي التي ستصنع أو لا تصنع التاريخ ، برغم أنهم إذا كانت هذه الأحكام عادلة وحكيمة قد يفعلون ذلك بالفعل .

الاتجاه الفلسفى فى شعر صلاح عبد الصبور

كان صدور ديوان صلاح عبد الصبور الأول « الناس فى بلادى » تعبيراً بليغاً عن شاعرية حقيقية ، تطمح إلى تجديد بنية القصيدة العربية التقليدية من خلال رؤية اشتراكية للواقع الاجتماعى الذى كان يغلب بالمتغيرات فى الخمسينات من هذا القرن فى مصر . ولم تكن تجربة الشاعر فى هذا الديوان ترشح لهذا الانتقال المفاجئ من الانفعال بالواقع الاجتماعى ، إلى التأمل المجرد ، وهو التأمل الذى ظهر واضحاً فى الديوان الثانى « أقول لكم » .

لقد ارتدى الشاعر ثياب الحكيم الذى يتلهف على طرح موعظته على الناس ، ولكن هذه الموعظة فى الواقع ليست ثوباً شفافاً من التفكير الفلسفى ، فى حين كانت فى جوهرها تغطية لمعاناة الذات الحبيسة فى ثياب الكائن الذى صعد إلى المسرح دون تمهيد . ونعثر فى هذا الديوان على واحدة من أهم قصائد صلاح

عبد الصبور في المرحلة الثانية من تطوره ، وهي قصيدة « الظل والصليب » وصباغة هذه القصيدة تقف على حدود اللغة المباشرة ، وهي تجاهد لكي تعبر عن ذات يكاد يقضى عليها ضجر غامض أغلب الظن ، إنه ضجر الآلية التي سيطرت على العصر الذي يحاول الشاعر أن يصوره ظالماً ضائعاً على حافة الإفلاس .
هذا زمن الحق الضائع .

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومنى قتله

ورءوس الناس على جثث الحيوانات .

ورءوس الحيوانات على جثث الناس .

فتحسس رأسك . .

فتحسس رأيك . !

وبرغم أن الشاعر قد حاول في هذه القصيدة أن يتوسل بالصور الشائعة ، والتراث الثقافي الأوربي ، كما يظهر تأثره في المقطع الأخير من القصيدة بمسرحية الخريب لبوجين يونسكو . وبرغم التعميم الذي يقود إلى المباشرة طموحاً إلى الشمول والموضوعية ، إلا أن القصيدة تظل إسقاطاً واضحاً لذات تواجه أزمة عميقة ، وليست تعبيراً مقتنعاً عن عصر بكامله .

أما قصيدته الطويلة « أقول لكم » والتي يختار لمقاطعها عناوين فرعية هي : من أنا - والحب والحرية ، والموت والكلمات ، والقديس والسوق والسوق ، وموت الإنسان ، وأجافيكيم لأعرفكم - فهي محاولة لتجسيد الصيغة الرومانسية في إطار تأملي . إن الشاعر يطرح في هذه القصيدة تصوره لعالم من الأفكار والقضايا والمشاعر الإنسانية ، ولما كان الشاعر يختلف عن الفيلسوف ، فإن صلاح عبد الصبور لا يبنى تصوراً محكماً من الأفكار ، برغم أنه حاول ذلك ، وإنما هو

يشير فينا ربحاً من المشاعر العاتية تتخلل نفوسنا ووجداننا ، ولكن هذه المشاعر تتناقض وتتوافق طبقاً لمزاج الشاعر النفسي ورؤيته الفنية ، فبينما يحاول تفسير الموت من خلال علاقته بالحرية في قصيدة « الحرية والموت » نراه يفتح نافذة واسعة على حدايق الحياة النضيرة ، ففي هذه القصيدة يصور الحكمة الحقيقية والحياة الحقيقية ، وهما يصدران عن التجربة الإنسانية الحية . كما تنوهج في خطى الساعين للأرزاق ، ولهفة المحبين ، وأشواق العشاق .

كان الشاعر ينزل ضيفاً على الموتى ، يعكف على بقاياهم ، يأخذ الحكمة من الكتب ، ولكنه أدرك فجأة أنه مخطئ .

وذات صباح

رأيت حقيقة الدنيا

سمعت النجم والأموه والأزهار موسيقى

رأيت الله في قلبي . .

لأنني حينما استيقظت ذات صباح

رمت الكتب للنيران ثم فتحت شباكى

وفي نفس الضحى الفواح . .

خرجت لأنظر الماشين في الطرقات والساعين للأرزاق

وفي ظل الحدائق أبصرت عيناي أسراباً من العشاق

وفي لحظة . . شعرت بجسمي المحموم ينبض مثل قلب الشمس

شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة

شعرت بأننى أصبحت قديساً . .

وهكذا فجد الشاعر صلاح عبد الصبور يمزق عن

الفيلسوف ليخرج لنا الشاعر . ولكن البذور الفلسفية في هذا الديوان كانت إرهاباً لنمو هذا الاتجاه بعد ذلك ، كما تمثل في قصائده التالية في دواوينه : أحلام الفارس القديم وتأملات في زمن جريح وشجر الليل .

والشاعر الذي خرج من تجربة الالتزام بهموم واقعه يحفره حزن غامض إلى التماس راحة النفس والقلب بين إعطاف رؤية صوفية تخرج إلى التسليم تسليماً مطلقاً بإرادة القدر ، وسلطته الباطشة النهائية ، بل إن تمردنا على هذا التسليم هو آفة وجودنا ، وسبب شقائنا ، وأساس بلائنا ، ويقدم الشاعر لقصيدة مذكرات الصوفي بشر الخافي قائلاً :

« أبو نصر . بشرين الحارث كان قد طلب الحديث ، وسمع سماعاً كثيراً ، ثم مال إلى التصوف ومشى يوماً في السوق فأفزعته الناس ، فخلع نعليه ووضعها تحت إبطيه ، وانطلق يجرى في الرمضاء فلم يدركه أحد ، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين .

وهنا يثور سؤال: هل الصوفية هي الفرار من قبح المخلوقين إلى جمال الخالق ، أو هي سبغ المحبة على مخلوقات الله ، لأن الحب هو أساس التجرد وليس البغض . في قصيدة صلاح عبد الصبور مذكرات بشر الخافي موقف إدانة عامة ، موقف ينبع من التأثيم لا من التجاوز ، والشاعر يبدي تأثره بالفلسفة البوذية في حرصه على عدم السماع والنظر والكلام ، والشاعر في مطلع القصيدة يرتب عذابنا الذي يكوى أعطافنا على فقدان اليقين والتمرد على إرادة القضاء ، إن عدم الرضا هو الذي فجر فينا الألم ولكن بطل القصيدة بدلاً من أن يفجر هو رؤية مشرقة صافية للكون والوجود لكي يكشف للعيان نور الحقيقة الكامنة وراء الظاهر ، نجد هذا البطل يعلن تمرد بصورة يائسة تماماً . يقول الشاعر :

تطل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه . .
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شرع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيق المائدني
فلا تلقى سوى جيفة . .

تعالى الله . . أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حيناً أبصرتنا لم تحل في عينيك
تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت أين الموت أين الموت . .

وهكذا يسقط قناع الفيلسوف المتصوف ، لتظهر حقيقة الشاعر الذي يتحرق
لهفة على الحياة ومتاعها ، بعد أن فقد الشاعر رؤيته الأولى في ديوان « الناس في
بلادى » اهتزت هذه الرؤية وتناثرت في اتجاهات كان الاتجاه الرومانسي أبرزها
وأقواها ، وكان الاتجاه الفلسفي أضعفها وأبعدها عن توتر الفن وإيقاعه . ولقد
حاول الشاعر أن يصطنع إهاب الفيلسوف الذي جرب الدنيا ، ولكنه سقط في
التناقض مما اضطره إلى الكشف عن هوية الشاعر من تحت قناع الفيلسوف ،
ولاشك أن رؤيته في دواوينه المتأخرة تعكس حزناً أعمق من حزنه الذي قاده إلى
التجريد والتعميم والمباشرة . إن حزنه في ديوان « شجر الليل » يغوص من جديد في

لحم الواقع ، بعد أن اكتسى هذا الواقع ألواناً مركبة تفصح عن تعقيد الموقف
الإنساني من الوجود . ويتجلى هذا الحزن الشديد في ديوانه شجر الليل كمحزن شاعر
أقعه العجز عن السيطرة على قدره ، لا كمحزن فيلسوف يخسر فلسفته في اختيار
غامض ، اختيار نشأ في الذهن ومات في القلب .

إن الاتجاه الفلسفي الذي يبدو للوهلة الأولى واضحاً في شعر صلاح عبد الصبور
إنما هو مجرد قناع حاول به الشاعر الهرب من رؤية الشاعر ولكنه وجد الأبواب أمامه
سكناً مغلقة . .

أدونيس رائد التجريبية في الشعر الحديث

انفجرت أحشاء القصيدة التقليدية ليظهر هذا الشكل المتطور ، الذى أطلق عليه بعض النقاد اسم الشعر الحديث ، أو الشعر الحر ، أو الشعر الجديد . وربما لم يستقر المصطلح النقدى لهذه المدرسة حتى الآن ، وكان هذا الانفجار الشعرى تعبيراً عن الأزمات المزمنة لجمود الشكل التقليدى ، واصطدام هذا الشكل بتجول جذرى فى الواقع العربى بعد الحرب العالمية الثانية .

ولقد حاول رواد المدرسة الحديثة فى الشعر أن يؤسسوا منهجاً عصرياً للقصيدة يقوم على الاقتراب المباشر من الحدث اليومى ، والتجربة العادية ، ولغة الحياة ، واستخدام الرموز التاريخية والأسطورية ، والتركيز على الوحدة العضوية فى القصيدة . وقد أسفر نتاج الشعراء الرواد : بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ونزار

قبانى - أسفر نتائجهم عن رؤية حديثة حقاً ، كانت كافية لإسكات الجبهة التقليدية التى رفضت أن ترى فى تغيير الواقع العربى مبرراً لتحطيم شكل دام استخدامه قرابة ألف وخمسمائة عام .

ولم تكن الرؤية الفنية مجرد شكل خارجى للقصائد ، وإنما نفذت إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التى يمر بها الوعى القومى العربى ، فقد حققت الموجة الأولى لحركة تطوير القصيدة العربية نجاحاً مذهلاً تمثل فى استجابة المواهب الطالعة على امتداد الوطن العربى لهذا النمط الحديث ، وكذلك مساندة النقاد له وإقبال القراء عليه ، وكان على حركة الشعر أن تقدم إيقاعاً أسرع لعناصر الجودة والتطور فى منهجها ، الذى كاد النجاح الساحق الأول أن يتكسب بها ، إلى جمود مفاجئ مبكر . وجاءت جهود الشاعر السورى «على أحمد سعيد» - أدونيس - ليحقق الخطوة الكبرى إلى الأمام فى نتاج هذه المدرسة الشعرية .

بدأ أدونيس مع الرواد تقريباً . ولكن تجربته الشعرية قد تميزت بديوانه «أغاني مهيارالدمشق» . هذا الديوان الذى صدرت طبعته الأولى عن دار مجلة شعر عام ١٩٦١ ، وكان المؤلف قد أصدر من قبل ديوانين : الأول هو قصائد أولى عام ١٩٥٧ - وأوراق فى الريح عام ١٩٥٨ .

كان ديوان أغاني مهيارالدمشق تحولاً عميقاً فى منهج الكتابة الشعرية ، وقد اتخذ هذا التحول مظهره الواضح فى القناع التاريخى الذى ارتداه الشاعر ، وهو قناع «مهيار» إشارة إلى «مهيار الديلمى» الشاعر الفارسى الذى كان يفاخر العرب فى العصر العباسى بنسبه الفارسى . كان هذا الديوان تحولاً لأنه انشق على الرؤية الواقعية التى سادت الإنتاج الشعرى خلال فترة الخمسينيات . وبدلاً من التوسل بالصورة الرمزية ، أصبح الإطار كله رمزياً ، وقد حاول أدونيس أن يؤسس رؤية

جديدة تنبثق أساساً من إرادة الذات المحاصرة على مستوى الواقع والتاريخ لتجاوز هذا الواقع وهذا التاريخ. ولقد اتجه الشاعر إلى الطبيعة كمظهر متجسد للوجود الخالد ، ولكنه حاول أن يعطى كائنات هذه الطبيعة دلالات رؤيته الخاصة . لم يكن مهيار في هذا الديوان سيرة ذاتية ولا قناعاً لمرثية تاريخية بقدر ما كانت بحثاً أسطورياً من خلال رموز الواقع والطبيعة والتاريخ ، من هنا تحولت الألفاظ من مجرد أدوات في بناء الجملة الشعرية ، إلى تجسيد للصورة الشعرية ، حاول الشاعر أن يشحن ألفاظه بكهرباء جديدة . فقد لحق نوع من التغير الكيميائي دلالات الألفاظ في هذا الديوان ودواوينه اللاحقة ، وها هو ذا الشاعر يصف بطله مهياراً ويصف نفسه :

- ملك مهيار
ملك والحلم له قصر وحدائق نار
واليوم شكاه للكلمات
صوت مات
ملك مهيار
يحيا في ملكوت الريح
ويملك في أرض الأسرار

كانت الدواوين المتتابعة لأدونيس تؤكد أنه قد قرر أن يقود حركة التجريب في الشعر الحديث بجرأة ومهارة وإبداع ، جاءت دواوينه : « التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار » عام ١٩٦٥ و « المسرح والمرايا » عام ١٩٦٨ ثم ديوانه الأخير « وقت بين الرماد والورد » لتعطى الانطباع بأن - أدونيس - يمثل العنصر الرئيسي في التفجير الثاني في القصيدة الحديثة .

إن تجريدية أدونيس تقوم على التحول ، هذا التحول الذى ينبثق من المفارقة ، وإذا كانت المفارقة فى الطبيعة والمنطق الشكلى تعنى النقي ، فإنها عند أدونيس تعنى الوحدة ، يقول الشاعر فى قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» :

بأق وقت بين الرماد والورد

ينطفئ فيه كل شىء

يبدأ فيه كل شىء

الجدلية هى السمة الأولى فى الحركة الشعرية الثانية التى يقودها أدونيس ، تبدأ جدلية أدونيس بمواجهة الذات للعالم ، والحلم للواقع ، والحاضر للماضى والعابر للخالد . من هنا نهضت القصيدة الدرامية فى دواوينه ، متخذة شكلاً جديداً يبدأ من الموقف وينتهى باللغة ، ولقد حاول أدونيس أن يقدم مفهوماً لعملية الإبداع الشعرى ، ليس فقط من خلال نماذجه المثيرة ، وإنما من خلال آرائه النقدية . يقول فى كتابه مقدمة للشعر العربى :

« أن يكتب الشاعر قصيدة لا يعنى أنه يمارس نوعاً من الكتابة ، وإنما يعنى أنه يحيل العالم إلى شعر يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة صورة جديدة ، فالقصيدة حدث أو مجيء ، والشعر تأسيس باللغة ، والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لأعهد لنا بهما من قبل . لهذا كان الشعر تخطيطاً يدفع إلى التخطئ ، وهو ذاته طاقة لا تغير الحياة وحسب ، وإنما تزيد إلى ذلك فى نموها وعنادها وفى دفعها إلى الأمام وإلى فوق ، من هنا كان الشعر أعمق انبهاكات الإنسان وأكثرها أصالة ، لأنه أكثرها براءة وفطرية والتصاقاً بدخائل النفس » .

إن تجريبية أدونيس تقوم أساساً على خلق رؤية تكون الحركة هى جذرها ، من هنا كانت للشاعر لغته الخاصة وموقفه الخاص . وإذا كانت الجدلية هى الظاهرة

الأولى لهذه التجريبية ، فقد انعكست هذه الجدلية في اللغة والموقف ، واحتشد عالم أدونيس بالمفارقات والأقنعة والرموز والأساطير ، واختلط الشعر بالنثر ، والغنائى بالدرامى ، والذائقى بالملحمى ،

لقد مارس أدونيس - بفضل مقدرته الهائلة على الكشف عن مساحات جديدة في الخيال الشعرى وعن إمكانات جديدة في اللغة العربية - مارس بفضل هذه المقدرة تأثيراً واسعاً وعميقاً على عدد كبير من شعراء الستينيات ، بل لقد وقع معظم شعراء جيل السبعينات تحت تأثيره ، ولكن أدونيس يظل متحيزاً بهذه الثقافة التى تجمع التراث إلى المعاصرة ، وبهذه الجرأة على الصياغة الحديثة ، مستنداً إلى موهبة حقيقية كبيرة .

إن جاذبية التجريبية التى تغرى بالحرية الفنية المطلقة ، تظل اختباراً صعباً لهذه المرحلة من مراحل الشعر العربى لأنها إما أن تسفر عن توسيع رقعة الإبداع الشعرى بصورة مقنعة ، أو تكون وسيلة لتدمير المواهب الناشئة ، التى سقطت في وهم الحرية دون امتلاك القدرة على تحمل المسئولية ، ولكن يظل شعر أدونيس علامة من أهم علامات التطور في حركة الشعر الحديث .

١٩٨٢/٣٥٥٠	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٠١١٦-٢	الترقيم الدولي

١/٨٢/٤٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

٢٠٨١٩٣٠٣



.710

9

٩
٩